326 Rd Ae

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 3

1970

7968/3

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil; Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție;

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al *Revistei de etnografie și folclor.*

La revue d'etnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F. F. 49. — DM. 40. —

Toute commande à l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boite postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 — 1970 — Nr. 3

SUMAR

STUDII

Pag.

ROMULUS VULCĂNESCU — Concepte de reprezentare cartografică în etnografie: scheme, tipuri şi modele 181

FLORIN GEORGESCU — Despre unele aspecte inovatoare in practica muzicii populare instrumentale 197

CONSTANTIN MOHANU — Obiceiul colindatului în Ţara Loviştei (I) 217

MATERIALE

PAUL G. BREWSTER — „Baba-oarba" şi rudele ei din alte părţi 231

EDITH TAUBERG şi TATIANA MALIŢA — Valori şi simboluri numerice în basmele populare ruseşti 237

NOTE ŞI DISCUŢII

RADU NICULESCU — Actualitatea problematicii oralităţii folclorice 243

TIBERIU ALEXANDRU — A treia conferinţă a grupului C.I.M.P. pentru cercetarea instrumentelor muzicale populare 247

PAUL SIMIONESCU — Aspecte ale activităţii etnologice din R. P. Polonă. . 248

GHIZELA SULIŢEANU — Al XVI-lea Congres al Uniunii asociaţiilor folcloriştilor din Iugoslavia 251

RECENZII

FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, München, 1969 (Viorica Nişcov) 255

Gottscheer Volkslieder, Band I. *Volksballaden*. Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan. Mainz, 1969 (Ion Taloş). 258

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 1970 N° 3

SOMMAIRE

ÉTUDES Page

ROMULUS VULCĂNESCU, Concepts de la représentation cartographique en ethnographie : schémas, types et modèles 181
FLORIN GEORGESCU, A propos de quelques aspects innovateurs dans la pratique de la musique populaire instrumentale 197
CONSTANTIN MOHANU, La coutume du « colindat » dans le Pays de Loviştea 217

MATÉRIAUX

PAUL BREWSTER, „Colin-maillard„ et les jeux similaires d'ailleurs 231
EDITH TAUBERG et TATIANA MALIŢA, Valeurs et symboles numériques dans les contes populaires russes 237

NOTES ET DISCUSSIONS

RADU NICULESCU, Actualité du problème de l'oralité folklorique 243
TIBERIU ALEXANDRU, III[e] conférence du groupe I.F.M.C. pour l'étude des instruments de musique populaires 247
PAUL SIMIONESCU, Aspects de l'activité ethnographique de la R. P. de Pologne 248
GHIZELA SULIŢEANU, XVI[e] Congrès de l'Union des associations des folkloristes de Yougoslavie 251

COMPTES RENDUS

FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, München, 1969 (*Viorica Nişcov*) 255
Gottscheer Volkslieder. Band I, *Volksballaden*. Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan, Mainz, 1969 (*Ion Taloş*) 258

https://biblioteca-digitala.ro

CONCEPTE DE REPREZENTARE CARTOGRAFICĂ ÎN ETNOGRAFIE: SCHEME, TIPURI ŞI MODELE

ROMULUS VULCĂNESCU

Avîntul deosebit pe care l-au luat *atlasele etnografice* în secolul nostru, discuţiile pe care acestea le-au suscitat între timp în lumea specialiştilor, ca şi tendinţa generală de a găsi metode şi tehnici cît mai adecvate scopului urmărit preocupă tot mai intens pe cei angajaţi în elaborarea lor.

Întrucît, în prezent, în România, s-a iniţiat o dezbatere publică prin intermediul REF asupra tuturor aspectelor şi implicaţiilor teoretice şi practice ce decurg din abordarea unei lucrări atît de vaste şi pline de răspundere ştiinţifică, ne propunem să analizăm o problemă, în aparenţă secundară, aceea a corelaţiei între conţinutul şi forma redactării, sub raport cartografic, în vederea surprinderii laturilor celor mai potrivite ale concepţiei de reprezentare şi găsirii metodelor şi tehnicilor de ilustrare grafică.

În baza acestor consideraţii de ordin general, socotim că o cunoaştere analitică a *conceptelor de reprezentare cartografică în etnografie*, care facilitează unele modalităţi grafice de ilustrare promovate de aceste concepte, este strict necesară în perioada aceasta de elaborare a concepţiei de redactare şi a aparatului şi tehnicii redacţionale a *Atlasului etnografic al României*.

Cartografierea fenomenelor şi faptelor de civilizaţie şi cultură [1] populară prezintă, pentru redactarea oricărui atlas etnografic, două aspecte esenţiale: unul teoretic şi altul aplicativ. Aspectul teoretic se referă la conţinutul tematic al acestor fenomene şi fapte, ca şi la conceptele de reprezentare cartografică, iar cel aplicativ la ilustrarea sau explicitarea documentar-ştiinţifică a frecvenţei lor în contextul sintezei cartografice.

În atlasele etnografice publicate pînă în prezent sau în curs de publicare s-au abordat poziţii teoretice diferenţiate, relative la conţinutul lor

[1] Miron Constantinescu, *Fapte, fenomene şi relaţii sociale*, în *Sociologie generală*, Bucureşti, 1970, p. 17 şi u., în care se face distincţia între fenomen şi fapt social cu implicaţiile teoretice şi aplicative care decurg din această distincţie în întregul context al vieţii sociale; Marcel Mauss, *Manuel d'elhnographie*, Paris, 1967, p. 18—19.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 181 — 190, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

tematic, indiferent de caracterul exhaustiv sau selectiv al acestei tematici [2]. Una din aceste poziții marchează că atlasele etnografice trebuie să includă grafic *scheme de fenomene și fapte* de civilizație și cultură populară, recurgînd la ceea ce în termeni consacrați se numește *schematică cartogramatică*. Altă poziție marchează că atlasele etnografice trebuie să depășească stadiul schematic, reproducînd tipologii relative la civilizația și cultura populară, recurgînd la *sisteme de tipologii*, care le încadrează ca atare. În fine, o altă poziție marchează că pe lîngă scheme și tipuri trebuie să se folosească și *modelele statistico-matematice* în conformitate cu *teoria modelării* generalizate în științele umaniste.

Din analiza cartografică a atlaselor etnografice, simple și complexe, naționale și internaționale, reiese că majoritatea lor au redat nu atît *imaginea reală* a materialului de teren, așa cum acesta se prezintă de fapt, ci *abstractizările extrase* din această realitate concretă. Imaginea sugestivă și documentară a unei secvențe istorice din viața unui popor poate fi estompată, compozită sau complexă. Schemele, tipurile și modelele etnografice, ca noțiuni teoretice de cartografiere a conținutului tematic al unei civilizații și culturi populare, prezintă caractere ideativ-semnificative față de modalitățile operaționale ale acelorași reprezentări tematice sub raport aplicativ.

Cele mai simple concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară o alcătuiesc produsele *schematicii culturale*.

Printr-o *schemă etnografică* se înțelege în mod constant un *concept teoretic* în care intră toate acele note constitutive care în substanța lor facilitează reprezentarea unui fenomen sau fapt de civilizație sau cultură populară. *Schema* este *scheletul unui fenomen sau fapt etnografic*, abstractizarea esenței acestora pe planul gîndirii plastice, ideația metalogică a unui element sau aspect de viață, simplexul unei relații etnosociale.

Teoria schematizării a trecut la începutul secolului al XX-lea prin două mari etape de elaborare: una logică și alta matematică. În etapa logică, schema a vehiculat *abstracțiunea gnoseologică a unor realități concrete* [3], cu care operau oamenii de știință, inclusiv cei din domeniul etnografiei sau al etnologiei. În etapa matematizantă schema a devenit *concreționea epistemologică a unei realități abstracte* [4].

Pentru a sesiza conținutul acestor două *elaborate ideative*, paralele, ale teoriei schematizării, se impune să urmărim în ce constă enunțul lor conceptual.

Prin schemă, în primul sens logic, se înțelegea imaginea reductivă a unei realități concrete. Aceasta este după E. Goblot *un exemplu fictiv* [5], idealizat și simplificat, care comportă adesea o reprezentare simbolică a ceea ce poate fi intuit ca atare. Tot E. Goblot susține că întocmai cum un lucru concret și singular poate fi reprezentat prin multe concepte

---

[2] A se vedea *Revista de etnografie și folclor*, tom. XIV, nr. 6, 1969, consacrată Atlasului etnografic al României (A.E.R.).

[3] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, 1936, p. 98—99, prezintă *schema dinamică* a unui model ideativ în procesul de elaborare intelectuală. Aceasta e deosebită de *schema operatorie* care e un procedeu de reprezentare a unui model deja elaborat.

[4] Anton Dumitriu, *Logică polivalentă*, București, 1938.

[5] E. Goblot, *Logique*, Paris, p. 75—80.

https://biblioteca-digitala.ro

similare, schema poate fi construită după ideația unor concepte diferite, fiind punctul de convergență sau interferență al acestora. Cînd noi folosim în cercetarea noastră ca puncte de reper cunoștințele științifice anterioare, încercăm prin intermediul acestor cunoștințe să construim scheme care se apropie de realitate, de elementele deja inteligibile și cunoscute ale realității. Aceasta pentru că nu avem alte mijloace mai simple de a înțelege lucrurile decît reconstituirea lor. De aceea se poate spune că *a cugeta* este, într-un sens relativ simplist, a *schematiza*. Însă, în acest fel de cugetare, schema nu reproduce realitatea, ci nunai o *sugerează*. Ea rămîne o creație simplă și săracă în comparație cu complexitatea infinit de bogată și inepuizabil de profundă a realității pe care trebuie s-o sugereze.

Etnografia generală și aceea comparativă au recurs la *teoria reprezentării schematice* a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară pentru a delimita în timp și spațiu, structural și funcțional, ceea ce este relativ esențial în viața materială și spirituală a unui popor. În aceste condiții s-au întocmit scheme conceptuale asupra datelor anchetelor de teren, a așezărilor, gospodăriilor, construcțiilor, ocupațiilor, meșteșugurilor, tradițiilor, obiceiurilor, artelor etc.

În substanța lor, *schemele conceptuale* subsumate realității etnosociale, atît de variate, nu trebuie confundate cu *schemele vizuale*; primele sînt *construcții dialectice*, cu ajutorul cărora se pot intui abstract unele aspecte ale realității, secundele sînt *modalități plastice* de interpretare formală și demonstrare documentar-intuitivă a caracterului conceptual al schemelor.

Din categoria *schemelor conceptuale* fac parte toate formele de reprezentare abstractă în procesul *cugetării etnografice*. Modalitățile plastice de interpretare formală și demonstrare a conținutului intuitiv al acestor scheme conceptuale sînt schemele vizuale denumite și *figuri schematice*. Ele sînt apte să proiecteze cartografic, prin forma, mărimea și elementele lor geometrice, cantitatea și calitatea unui fenomen sau fapt de civilizație și cultură populară, ca și corespondențele ce decurg din relațiile corespunzătoare.

În transpunerea și interpretarea materialului de proiectat cartografic în atlase, etnografii au recurs la *artificiile de reprezentare plastică* ale geografilor și statisticienilor, pentru a stabili cu ajutorul geometriei analitice un surplus de argumente în demonstrarea tezelor propuse. Schemele conceptuale pot fi proiectate cartografic în scheme vizuale sau figuri schematice. Flournoy [6] susține că schemele vizuale sau *synopsiile* „sînt figuri mai mult sau mai *puțin geometrice* în care calitățile culorilor nu interesează sau nu joacă decît un rol șters". Ceea ce trebuie să intereseze sînt combinațiile semnificative ale formelor figurilor.

Schemele vizuale în atlasele etnografice transpun datele statistice ale conceptului de reprezentare verificat la teren prin trei modalități grafice de ilustrare documentară: prin *figuri geometrice*, prin *figuri naturale* și prin *figuri simbolice* [7].

Statisticienii denumesc *figuri geometrice* acele reprezentări grafice care folosesc elementele geometriei plane pentru a reda prezența, frecvența și diseminarea fenomenului sau faptului cercetat (tehnică folosită

[6] Flournoy, *Des phénomènes de synopsis*, Paris, 1893.
[7] Constantin Ionescu, *Dicționar statistic-economic*, București, 1969, p. 22—23.

https://biblioteca-digitala.ro

de toate atlasele etnografice publicate pînă în prezent)[8], de asemenea denumesc *figuri naturale* imaginile concrete ale unor unităţi proprii ale fenomenului şi faptului cercetat (tehnică folosită de unele atlase etnografice, fie sub forma de *desene simplificate*[9], fie sub formă de fotografii în negru -alb[10] sau color[11]); şi în cele din urmă denumesc *figuri simbolice* semnele care sugerează prin conţinutul şi forma lor fenomenul sau faptul cercetat (tehnică folosită de unele atlase etnografice) cum ar fi unealta de bază pentru un sat specializat într-un meşteşug sau o artă populară.

Unele scheme vizuale au un *caracter mixt*, atît prin geneza lor conceptuală, cît şi datorită modalităţilor lor grafice de ilustrare documentară. Sînt teoretic toate acele concepte de reprezentare cartografică care urmăresc să sintetizeze deodată situaţii ce ţin de nivele de cercetare deosebite sub raportul documentării la teren. În ansamblul lor acestea alcătuiesc o grupă aşa-zisă a *gramelor*[12]: *diagrama* (modalitatea grafică de ilustrare a structurii unui fenomen de civilizaţie sau cultură în care se scoate în evidenţă raportul existent între părţile componente ale colectivităţii luate în consideraţie şi colectivitatea luată ca întreg, cu variantele ei liniare, cu ordonate, în benzi, polară etc.), *cronograma* (modalitatea grafică de ilustrare prin scheme dinamice pe axa absciselor care reprezintă timpul şi pe axa coordonatelor care reprezintă indicatorii de serii dinamice), *periodograma* (modalitatea grafică de ilustrare care „scoate în evidenţă oscilaţiile periodice ale unei serii dinamice ondulatorii", cum ar fi funcţiunea periodică a unei activităţi culturale); *corelograma* (modalitatea grafică de ilustrare a unui cîmp de corelaţie în vederea stabilirii coeficientului sau raportului inter- sau intra-fenomenal sau faptic cercetat); *nomograma* (modalitatea grafică de ilustrare a valorii funcţiei mai multor variabile a unei relaţii culturale) etc.

Toate aceste modalităţi grafice de ilustrare documentară alcătuiesc *legenda* unei hărţi care urmăreşte să redea pe secvenţe sinteze de variaţii cantitative ale fenomenelor sau faptelor încadrate într-un profil teritorial, numite *cartograme*[13]. Toate tipurile de atlase, inclusiv cele etnografice, recurg la *sisteme de cartograme* adecvate tematicii abordate. Este important de reţinut că unele atlase etnografice folosesc şi *combinaţii de cartograme cu diagrame*, pe care le numesc *cartodiagrame*[14]. În cartogramele acestor atlase, indicatorii grafici nu mai sînt figurile geometrice, ci mai mult figurile naturale şi cele simbolice. Cartodiagramele îndeplinesc deci rolul unor modalităţi grafice de ilustrare documentară a folosirii a două categorii de elemente de sugerare a uneia şi aceleiaşi funcţii de repartiţie a unui fenomen sau fapt de civilizaţie sau cultură.

---

[8] Academia de Ştiinţe a U.R.S.S. Institutul de etnografie Micluko-Maclai, *Русский историко-этнографический. Атлас*, Земледелие Крестьянская одежда. Середина XIX начало XX века. Карты. Moscova, 1967.

[9] Institut Historii Kultury Materialnei Polskiej Akademii Nauk, *Polski Atlasetnograficzny*, Zeszty, I. Varşovia, 1964.

[10] Erns Burgstaller und Adolf Helbok, *Österreichischer Volkskundeatlas*, fasc. I, Linz a. d. Donau, 1959, tab. XV.

[11] Richard Wolfram und Egon Lendel, *Österreichischer Volkskundeatlas*, fasc. II, Wien. 1965, Grundtypen der Männertracht.

[12] Unităţile de măsură a unor concepte de reprezentare cartogramatică: Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 23—27.

[13] Marcel Soret, în *Ethnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 351—364; Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 26.

[14] Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro

Schemele vizuale, cu întreaga lor gamă variată de forme și variante, redau la modul grafic *un aspect al viziunii sintetice* a conținutului tematic al atlasului.

Schematizarea [15] relevă deci în procesul de gîndire etnologică concomitențele sau antagonismele, concordanțele sau nonconcordanțele unor fenomene sau fapte de civilizație și cultură; facilitează sesizarea și înțelegerea legii dependenței fenomenelor și faptelor între ele.

Situația este valabilă și pentru celelalte transpoziții ale schemelor conceptuale, cum sînt: *tabelul sinoptic*, *arborele genealogic* etc., folosite de etnologi în aceleași scopuri. Indiferent de caracterul lor, simplu sau complex, intuitiv sau deductiv, tabelul sinoptic și arborele genealogic completează în forme noi de exprimare grafică viziunea schematică a unor concepte.

Schematica [16], ideată ca o ramură a logicii științei în general, s-a dovedit în vremea noastră din ce în ce mai complexă în teoretizările și aplicațiile ei, de la o știință la alta. Situația nu a fost deosebită pentru etnografie. Schematismul exagerat al etnografiei, contingent descriptivismului ei sintetic, a dus cum era și de așteptat la o gîndire simplistă în acest domeniu, ale cărei repercusiuni le-am urmărit mult timp în literatura de specialitate.

Prin schemă sub raport logistic, matematizant, se înțelege conceptualizarea asupra datelor unei realități abstracte cu care operează în demonstrațiile lor matematicienii. Schema matematică în etnografie redă *formula algebrică* a unei metarealități etnice, expresia corelată unui *simbol* cifric sau *ecuații* relative la fenomene și fapte de civilizație și cultură populară. Din acest punct de vedere, în ultima vreme, *teoria grafelor* preia și dezvoltă în alt sens și cu alte mijloace *modalitatea de cugetare științifică* prin *scheme matematice*.

Ca ramură a schematicii ultramoderne, teoria grafelor a început să treacă din domeniul tehnicii și aplicațiilor tehnologiei în cel al științelor umaniste. Ideea extensiunii cîmpului de aplicație în științele umaniste, între care enumerăm și etnografia, a fost sugerată în literatura de specialitate străină de Claude Berge [17], Claude Flament [18] etc., și în literatura română de Petre Mirescu și Alexandru Roșu [19].

În această accepție nouă, un *graf etnografic* devine o *reprezentare schematică* a elementelor constitutive, a aspectelor esențiale, a relațiilor generale sau particulare care exprimă o corespondență simplă sau complexă între un fenomen sau fapt de civilizație sau cultură populară și întreaga contextură spațial-istorică a acestora. Prin intermediul unui *graf etnografic* se creează deci un nou instrument de investigație dirijată, de sistematizare optimă și de reprezentare conceptuală a conținutului și formei unei *structuri globale sau parțiale* de ordinul aspectelor sau elementelor civilizației și culturii populare. Grafele etnografice pornesc în esența lor de la

[15] André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* I, Paris, 1932, p. 734: „Le schématisme consiste dans la fonction intellectuelle par laquelle les concepts de l'entendement, inapplicables par eux-mêmes et directement à des objets d'expérience, sont remplacés dans cet usage par des schèmes, qui permettent cette application".

[16] André Lalande, *op. cit.*, p. 735.

[17] *La théorie des graphes et ses applications*, Paris, 1958.

[18] *Théorie des graphes et structure sociale*, Paris, 1965.

[19] *Teoria grafelor*, București, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

schema de bază a unei corespondențe logico-matematice între două valori cifrice relative la un fenomen sau fapt de civilizație și cultură, identificabile în cantitatea lor, pentru a ajunge la o soluție algoritmică a calității urmărite.

Studiul schemelor vizuale de tipul diagramelor, al grafelor și construcțiilor cartografice a fost inclus într-o nouă știință numită *semiologie grafică* [20]. După Jacques Bertin și colaboratorii lui, semiologia grafică este „știința cate tratează toate *sistemele de semne*" grafice, care exprimă sub formă codificată un act sau un proces de gîndire științifică.

În esența lui orice act sau proces de gîndire științifică, indiferent de conținutul și forma lui, poate fi reprezentat grafic și transcris în semne vizuale corespunzătoare pentru a fi astfel comunicat. În sinteza ei, semiologia grafică include teoria diagramelor, teoria grafelor și a cartografierii, concepîndu-le pe toate acestea ca trepte ale reprezentării grafice de factura transcrierii codificate. În trecerea de la informarea propriu-zisă la reprezentarea informației se urmărește stabilirea mijloacelor, proprietăților și limitelor sistemului grafic folosit.

Sistemul de semne cuprins de semiologia grafică prezintă limite impuse de *planul lui de informare*, de *variabilele retiniene*; reguli impuse de teoria construcției și eficacității imaginii și de cele trei funcții ale imaginii: înregistrarea informației, comunicarea informației și simplificarea informației în *scheme de bază*; precum prezintă proprietăți rezultate din corelația dintre nivelul de organizare a reprezentării grafice și nivelul de lectură implicat în aceste reprezentări, ca și proprietăți rezultate din transpoziția grafică de la reducerea unei reprezentări structurale, la o reprezentare conceptuală și de la acestea la o reprezentare cartografică.

Însă dincolo de semiologia grafică concepută de Jacques Bertin și colaboratorii lui, etnografia mai recurge și la alte concepte de reprezentare cartografică și modalități grafice de ilustrare elaborate de axiologia semiologică relevată de tipologia culturală și de teoria modelării culturale, în care, cum vom constata, nu mai este vorba numai de concepte de reprezentare cartografică a unor informații simple, ci și de *interpretări complexe* rezultate dintr-o categorie de explicații integrate.

În elaborarea conceptelor de reprezentare cartografică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, *Atlasul etnografic al României* trebuie să recurgă la *principiile schematicii generale* și la *tehnica folosirii schemelor orientate* ilustrativ-documentare. Folosirea principiilor schematizării și a tehnicii schemelor orientate vor putea acoperi pe de-o parte necesitățile de redactare a *mapelor de cartograme* ale AER și, pe de altă parte, vor susține tezele enunțate în *textele auxiliare* cu material explicativ-ilustrativ. Ele vor trebui să capete în acest caz valoarea unor *scheme orientate etnografic*, pe reprezentările plastice și abstractizările formale ale materialului de teren relativ la aspecte și elemente de civilizație și cultură populară.

O categorie mai complexă de concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară o alcătuiesc produsele *tipologiei culturale*.

---

[20] Jacques Bertin, avec collaboration, *Sémiologie graphique. Les réseaux. Les cartes* Mouton, Paris, 1967, p. 8, ș.u.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre toate metodele de conceptualizare a unei reprezentări, „clasificarea" prezintă forma cea mai dinamică. Înăuntrul metodei clasificării, oamenii de știință aplică diferite tehnici de elaborare, fiecare cu procedeele ei inedite. Diferențierile metodologice sînt tot mai mult fundamentate pe criterii din ce în ce mai riguroase din punct de vedere teoretic și practic. Eficiența criteriilor clasificării crește în funcție de concepția filozofică care stă la baza cercetării științifice și de caracterul cultural-istoric al științei care le utilizează. De aceea asistăm, începînd din secolul al XIX-lea, la *clasificări paralele și mixte*, în cadrul aceleiași științe și pe același material sau probleme. Unitatea în varietate și eficiența în practica acestor multiple soiuri de *clasificări pe aceeași temă* rămîn numai deziderate ale științei moderne, laitmotive metodologice contemporane. Lupta pentru integrarea teoretică, pentru selecționarea și valorificarea practică a clasificărilor începe să preocupe spiritele îngrijorate ale oamenilor de știință, care văd în diversificarea excesivă a metodei de clasificare, în exclusivismul rigid și generalizarea pripită a unor *submetode ale clasificării*, un pericol pentru însăși cunoașterea conceptuală a realității date.

Printre *modurile de clasificare* care se dezvoltă anarhic, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie să menționăm și *tipologia culturală*. Inițiată totodată ca o submetodă și un procedeu tehnic de clasificare în domeniul științelor naturii, tipologia se ridică repede la rangul de metodă autonomă în contextul metodologiei baconiene. Antropologii preiau metoda de la naturaliști, o modifică și o aplică în domeniul lor de cercetare [21]. Din antropologie, tipologia trece tot atît de repede în biologie, unde este acceptată ca „schematică medie a unei serii de caractere somatice și funcționale (rasă, specie, gen etc.)", iar din biologie trece în medicina constituțională (în simptomatologie și nosologie) și în psihologie (unde e asimilată cu „caracterologia", care sistematizează caracterele și temperamentele sau tipurile de activitate nervoasă superioară). Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea tipologia pătrunde în domeniul științelor social-istorice, în arheologie [22] concomitent cu metoda horologică și stratigrafică, în sociologie (G. Simmel, Halbwachs) paralel cu metoda analogiei și a periodizării.

Accesul tipologiei în metodologia științelor social-istorice se face întîi necontrolat, mecanic, apoi cu rezerve și adaptări parțiale. Oamenii de știință au aplicat uneori, la modul naturalist, principiile , metoda și procedeele speciale ale așa-zisei *clasificări tipologice*, în elaborarea conceptelor reprezentative asupra faptelor și obiectelor de cultură. Și ca un corolar al acestei adaptări, din instrument diferențiat de clasificare științifică, cum a fost concepută inițial, tipologia se transformă, printr-un exces de considerație, într-un *obiect de teoretizare științifică în sine*. În unele cazuri metoda și procedeele tehnice particulare de clasificare științifică se reduc la complicate speculații axate pe obiectivele metodologice ale tipologizării însăși. Ceea ce înseamnă că tipologia dintr-o metodă specială de clasificare conceptuală devine treptat o disciplină teoretică de investigație

[21] M. Wechniakoff, *Typologie anthropologique* în „Revue Universitaire de Bruxelles", Bruxelles, 1897.

[22] Oscar Montelius, *Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, Stockholm, 1903—1923.

https://biblioteca-digitala.ro

filozofică asupra *tipurilor de obiecte ale naturii și culturii*, a interdependenței și rolului lor în procesul creației materiale și spirituale. Tipologizarea ca submetodă și tehnică particulară de clasificare a cunoștințelor se subsumează astfel cunoașterii însăși. În excesul ei de justificare, ea urmează adeseori logica raționamentului prin recurență [23] (care susține totodată că „se poate clasifica orice cunoștință", că „nu există clasificare fără excepție" și că „orice clasificare este relativă").

În prima jumătate a secolului al XX-lea, datorită extinderii aplicațiilor materialismului dialectic și istoric în știință, tipologia este reconsiderată metodologic, ca metodă concretă, realistă și proprie unei noi clasificări conceptuale a obiectelor și faptelor de civilizație și cultură. Prin finalitatea ei nouă, trecînd de la o știință la alta, metoda clasificării tipologice capătă un caracter mai operant, iar prin precizarea unui limbaj internațional științific, cu puține echivocuri, capătă un conținut mai accesibil și mai semnificativ pentru clasificarea cunoștințelor și reprezentărilor noastre despre fenomenele și faptele de civilizație și cultură. Procesul acesta infralogic apare cu atît mai valoros cu cît clasificarea tipologică se apropie mai mult de clasificarea dialectică.

Din cele relatate, termenul *tip*, creat în ambianța și din lipsurile explicitare ale științelor naturale, a primit în evoluția lui științifică înțelesuri care l-au făcut tot atît de propriu extensiunii lexicale în domeniul științelor umaniste. Științele naturale, în frunte cu biologia, se mențin încă pe poziția conceptului ieșit din *contrapunerea conotativă* sau din *opoziția dialectică a individualului și particularului cu generalul*. După această accepție, tipul ar fi, spre deosebire de individual, *produsul mediu* al selecționării naturale a caracterelor particulare și accidentale ale unei clase, gen sau specii de produse naturale similare. Această *formulă medie a unei mulțimi de variante individuale* este în alți termeni rezultatul unei operații selective de ordin logic. Natura nu se organizează tipic, ci am putea spune *ectipic*, prin produse în aparență indiferente sintezei medii închipuite de știință. Această organizare ectipică a naturii nu trebuie confundată cu una teratotipică, care prin contrast este formula deformărilor și monstruozităților naturale, trăsături ce se opun atît mediei funcționale a tipului, cît și limitelor contexturii ectipului.

Din acest punct de vedere tipul cultural compare ca o *unitate de măsură formală* a unei specii, gen sau clase de bunuri și valori culturale, obținută prin sinteza genului proxim și a diferențelor specifice relevate de seriile naturale ale obiectelor, făpturilor sau relațiilor culturale luate în considerație. Dar tipul este totodată și o abstracțiune logică de factura unei *sinteze gnoseologice relativă la o categorie definită de scheme conceptuale culturale.*

Seria logică de concepte etnografice, din care face parte tipul, poate începe cu forma arhaică numită *arhetip* și poate sfîrși cu forma contemporană numită *neotip*. Paralel acestei serii logice fundamentale, întîlnim seriile logice de *variante tipice* și de *forme mixte*. Arhetipul genuin, neevoluat, din care ideația tipului își trage seva, prezintă un caracter liminar retrospectiv ; e conceptul cultural în gestație dialectică, în căutarea unui făgaș ; e forma surprinsă într-o cristalizare nesaturată. Aceeași situație prezintă și neotipul, însă în direcție și sens invers arhetipului. E tot o reprezentare

[23] André Lalande, *op. cit.*, I, p. 687—688.

https://biblioteca-digitala.ro

genuină, nedefinită încă dinamic, care prezintă un caracter liminar prospectiv. În dependență de arhetip, morfologia culturii a creat ideea de *prototip*, ca formulă anticipativă a tipului, începutul de echilibru stabil, *schema unei perfectibilități incipiente*. Prototipul este în alți termeni un *model care prefigurează tipul*, ce izvodește deodată din explicația culturală a aceleiași necesități logice.

În etnologie, ca și în antropologia socială și culturală, cercetările istorice coboară de obicei de la studiul „formelor mixte", care nu sînt decît rezultatul încrucișărilor dintre diferite „variante" socotite tipice la ceea ce numim arhetipuri, ca ideații culturale probabile, ale unor concepte de reprezentare.

În științele umaniste noțiunea de tipologie a căpătat o importanță deosebită la începutul secolului al XX-lea [24], cînd oamenii de știință s-au simțit obligați, din necesități sistematice, să descopere și să furnizeze categorii diferite de fenomene și fapte, de activități și obiecte, de bunuri și relații sociale.

În etnografie noțiunea de tip s-a aplicat la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, în sensul imprimat de științele naturii, ca o *formulă mediană a unei serii de fenomene sau fapte de civilizație și cultură*, iar noțiunea de tipologie în sensul de *sistem de tipuri de clasificare conotativă* a unei categorii de fenomene și fapte de civilizație și cultură populară. În substanța lor, tipul și tipologia, în această etapă, au exprimat numai trăsăturile comune sau presupuse a fi identice cu ele însele în cadrul unei activități comunitare. Apoi noțiunile de tip și tipologie au căpătat în etnografie alte înțelesuri și semnificații teoretice și aplicative. Dintre acestea menționăm îndeosebi două distincte : tipul ca *aparat logic paraconceptual* și tipul ca *produs logic al unor măsurători statistice*. Prima accepție a reieșit din analiză paralogică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură. Jean Viet socotește tipul în această accepție ca „reprezentînd un prim efort de sistematizare, pornind de la datele culese după diferite *criterii* sau *caracteristici* aprehensive în faptul însuși, pentru a degaja *analogii* sau *neasemănări*. Aceste caracteristici pot apărea în limita unui tratament statistic sau rezulta din perspectiva deschisă de Max Weber, a *sesizării sensului* sau a *conexiunilor de sens*. În acest al doilea caz, ele corespund *tipurilor ideale*, un fel de *scheme mintale* sau de *aparate logice* distincte de concepte, prin aceea că ele nu reține numai caracterele cele mai generale sau cele mai observate ale unui fenomen, capabile să asigure *sesizarea interpretativă* a sensului sau a conexiunii sensului, efectiv realizată în acțiunea particulară, și în alte caractere particulare " [25].

În baza *analizelor etnografice*, efectuate pînă în prezent, tipul se relevă ca un concept care reflectă o *alură axiomatizată sau eidetică* a *structurii* obiectului descris [26].

A doua accepție a conceptului de tip este aceea a unui elaborat al *statisticii matematice*, rezultat din anchetele etnografice de teren. *Tipul etnografic* este în acest al doilea caz un produs al *măsurărilor* efectuate în

---

[24] V. Săhleanu, *Metoda tipologică* în *Dialectica materialistă, metodologia generală a științelor particulare*, București, 1963, p. 395—406.

[25] Jean Viet, *Les sciences de l'homme en France*. Paris—La Haye, 1966, p. 166—167.

[26] Jean Viet, *op. cit.*, p. 167.

https://biblioteca-digitala.ro

vederea descoperirii proprietăților numerice ale unor ansambluri de fenomene sau fapte, de civilizație sau cultură, iar tipologia este, în consecință, *disciplina analizei componențiale* a acestor ansambluri de fenomene și fapte speciale.

În această nouă accepție, tipologia culturală poate constitui un instrument logic de reprezentare cartografică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară.

Fiind o *abstracție logică*, similară sau identică conceptului, tipul de civilizație sau cultură reflectă o realitate artificială a gîndirii sistematice a etnologului contemporan. El nu este însă un *decalc conceptual* al unor idei ce subsumează caracterele esențiale ale elementelor de civilizație și cultură populară, decît eventual în unele ipoteze de lucru.

În elaborarea *tematicii atlaselor etnografice* s-au folosit diferite *sisteme de tipologii*, în vederea încadrării conceptelor de reprezentare cartografică, referitor la materialul de teren, anume cules pentru a fi astfel prezentat.

Între *sistemele de tipologie culturală* constatăm însă denivelări genetice și discordanțe funcționale. Sistemul tipologic construit *a priori* pentru a putea pe baza lui întreprinde o anchetă etnografică, care să fie consemnată grafic, reprezintă o etapă incipientă de lucru la atlas, și *sistemul tipologic* construit *a posteriori*, în baza materialului de teren, sistematizat și interpretat reprezintă o etapă încheiată de muncă.

În construirea *a priori* a unui sistem tipologic s-a urmărit uneori numai fundamentarea obiectivă a prospecțiunii tematice pentru atlas, alteori preconcepția unei idei de interes științific, teoretic sau aplicativ. În ambele cazuri și îndeosebi în ultimul, au putut fi oricînd contestate, corectate, înlocuite. În cazul al doilea, neconcordanța tipologiei culturale stabilite *a priori*, din prospecții, cu aceea rezultată *a posteriori* din anchetă, se datorește pe de o parte sursei de criterii abordate, pe de altă parte tehnicii de prelucrare a materialului anchetat. Dacă materialulul anchetat este prelucrat pornindu-se de la *ideea unei demonstrații culturale* (ex. preconcepția unor arhetipuri și din ele derivarea unei întregi tipologii; susținerea unei teze științifice fără suport real în civilizația și cultura populară; dorința de a demonstra o difuziune culturală sau transculturație nesprijinită pe fapte social-istorice etc.) tipologia este inoperantă pe plan general etnografic.

În cazul în care sistemul tipologic cultural a posteriori e rezultatul unei anchete statistico-matematice, atunci ponderea cartografierii cade pe acesta.

Această profuziune de tipologii etnografice denivelate formal adeterminat pe Jean Poirier să susțină că există o situație care trebuie remediată cu orice chip. Jean Poirier [27] constată în această privință că „unul din *scopurile urgente ale etnografiei contemporane* este stabilirea unei tipologii culturale", acceptate de toți oamenii de știință, pentru că nimic nu este mai presant decît folosirea unei tipologii științifice pe înțelesul tuturor. După dînsul totul trebuie luat de la capăt, refăcut și pus în ordine, iar etnologia trebuie să treacă de la *tipologiile simple* de pînă acum, sprijinite numai pe *baze tehnologice* elaborate ca instrumente de muncă pentru

[27] Jean Poirier, *Le programme de l'ethnologie*, în *Ethnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 580—589.

https://biblioteca-digitala.ro

acoperirea intereselor teoretice sau aplicative ale unor lucrări de etnologie chiar reputate, la *tipologii complexe*, elaborate pe *baze statistico-matematice*, pentru fundamentarea obiectivității lor maxime sub raport general uman.

Deoarece unii etnologi și-au construit pînă în prezent tipologii etnologice personale, pornind de la criterii proprii de sistematizare, rezultate din necesități inevitabile de argumentare, ridicate de modul lor particular de a gîndi științific, tipologiile lor culturale nu se aseamănă între ele, nu se sprijină unele pe altele, sînt contradictorii și chiar contrare, atît sub raport conceptual cît și axiologic. Cum cele mai opiniatre tipologii culturale au fost extrase după Jean Poirier din „preconcepții abuzive, din lacune și erori de interpretare" [28] a materialului de teren, arhivă și muzeu, era natural să se ajungă la confuzii de sistematizare pe plan universal și la denaturarea rolului lor instrumental de concepte de reprezentare a realității culturale.

O *tipologie etnologică* unitară, universal-valabilă pentru toți etnologii, care să exprime imaginea abstractă a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, nu va putea fi elaborată decît printr-un consens unanim, promovat de *redactarea colectivă* a unor opere de interes general cultural cum sînt *atlasele etnografice* naționale și cele internaționale. Deocamdată prin aceste *instrumente de lucru* atît de folosite în acțiunea de creație științifică a unor popoare, cum sînt atlasele etnografice, se poate face primul pas în domeniul unificării *criteriilor* de inventariere a materialului de teren și viziunii de exprimare cartografică.

În acest sens s-a realizat un început promițător însă deocamdată acceptat numai parțial și cu rezerve [29]. Această nouă tipologie etnologică reconsiderată va trebui să aibă la bază : a) *un sistem de criterii* teoretice, comun tuturor *științelor etnologice particulare* și valabil în conexiunea lui cu sistemele similare și corelate celorlalte științe umaniste ; b) *un inventar etnologic universal*, sprijinit pe o clasificare *rațională*, *suplă* și *deschisă*, a conceptelor relative la fenomenele și faptele de civilizație și cultură populară.

O dată fixate cadrele generale ale acestei tipologii etnologice ca instrument de gîndire și reprezentare logică, fundamentat pe formalizarea și conceptualizarea fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, operația valorificării pe planul *atlaselor*, *dicționarelor* și *studiilor* va fi mult ușurată. Pînă atunci însă, se impune cu stringență să cunoaștem cu titlu de informație și valoare de sugestie caracteristicile conținutului fiecărei *tipologii etnologice elaborate* pînă în prezent în diverse ocazii ale cercetării științifice și cartografierii pe probleme și sisteme de gîndire etnologică, pentru a putea astfel reține și folosi în redactarea AER-ului ceea ce constituie *bunuri cîștigate* și *valori recunoscute* pe planul creației științifice particulare în acest domeniu.

Acceptarea în prezent a unor termeni de comparație asupra tipologiilor etnologice, de circulație teoretică sau aplicativă redusă sau dezvoltată, poate constitui punctul de reper și ipoteza de lucru a unei tipologii etnologice reclamate de redactarea AER-ului. Folosirea rezultatelor trebuie să primească girul unei comisii de specialiști în baza unei analize concrete a ceea ce este *bun științific unanim cîștigat*, valabil de preluat,

[28] Jean Poirier, *op. cit.*, p. 583.

[29] G. P. Murdock, *Ethnographic Atlas.* A. Summary în „Ethnology" VI (1967), nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

adaptat şi aplicat în redactarea Atlasului etnografic al României. Aceasta pe baza ideii că *tipul este o unitate de măsură statistico-matematică* a unei categorii de concepte asupra fenomenelor şi faptelor de civilizaţie şi cultură, cu o difuzare, frecvenţă şi intensitate deosebită în viaţa unei etnii[30]. Accepţia va fi relevată de altfel şi de contribuţia ştiinţelor etnologice particulare în consens statistico-matematic cu celelalte ştiinţe umaniste.

Cele mai complexe concepte de reprezentare cartografică cu modalităţile lor grafice de ilustrare documentară le alcătuiesc produsele *teoriei modelării culturale.*

Fenomenele şi faptele de civilizaţie şi cultură încep să fie tot mai insistent studiate şi sub alte aspecte conceptuale decît cele menţionate. Comportamentul civilizatoriu sau cultural şi relaţiile sociale corespunzătoare sînt surprinse de un ansamblu de coordonate care le determină poziţia şi încadrarea lor în realitatea spirituală a mediului înconjurător. Conceptele analitice care urmăresc să sistematizeze şi explice realitatea social-culturală, sub raport teoretic şi aplicativ, se numesc *modele.* Ideea de *model* pare a fi fost elaborată în domeniul ştiinţelor tehnologice şi de aici a fi trecut în acela al ştiinţelor umaniste. Ştiinţele tehnologice au început cu studiul *machetelor miniaturale* sub formă de şabloane şi eşantioane pentru a cerceta proprietăţile obiectelor astfel modelate. Modelele tehnologice ne dau o cunoaştere reală a lucrurilor observate ; ne pot da şi o cunoaştere imaginată, neverificabilă totdeauna experimental, a unor fenomene sau fapte ce pot fi fictive. În consecinţă *modelul tehnologic* este „un mecanism artificial analog unui mecanism dat sau proiectat al cărui scop este de a face să se descopere prin funcţionarea lui proprietăţile mecanismului dat sau proiectului " [31]. Aceasta este totodată definiţia unui *model fizic.* Construcţia *modelelor tehnologice* se efectuează cu ajutorul raţionamentului analogic. Din tehnologie, modelul a trecut în domeniul *informaţiei ştiinţifice* de ordinul ştiinţelor naturii şi umaniste. În această trecere, modelul a căpătat înţelesul de *suportul unei informaţii analitice* care în structura ei se opune informaţiei impresioniste.

În ştiinţele umaniste elaborarea *modelului* este rezultatul unei adaptări a metodei modelării la condiţii noi de reprezentare conceptuală a realităţii [32]. În această situaţie se poate spune că *modelul etnologic* reprezintă un caz particular de modelare a fenomenelor şi faptelor de civilizaţie şi cultură populară pe planul gnoseologiei etnologice. Studiul modelului etnologic a fost iniţiat de Ruth Benedict[33]. Această teoreticiană a modelării în etnologie a pornit de la analiza descriptivă a culturii pentru a ajunge la conceptele rezultate din această analiză. În accepţia dată de Ruth Benedict modelul etnologic este o expresie culturală, o „formă plasmatică" adică un cadru formativ al culturii unui popor, prin care acesta îşi

[30] Romulus Vulcănescu, *Tipologie etnologică*, comunicare la sesiunea ştiinţifică a Consiliului Muzeelor, Buc., 1965 (în curs de publicare).

[31] *La Cybernétique et les enseignements*, în „Europe", mai-juin, Paris, 1965.

[32] Claude Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 304—317, 334—340; 340—351 ; *International dictionary of regional european ethnology and folklore*, I,Copenhaga 1960, p. 82—84 ; V. Săhleanu, *Metoda modelării*, în *Dialectica materialistă, metodologia generală a ştiinţelor particulare*, Bucureşti, 1963, p. 362—374. Jean Guillaumin, *Des modèles statistiques pour l'ethnologie*, în *Etnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 385—429 ; H. H. Stahl, *Unealta de lucru a „modelului" sociologic creat de D. Gusti*, în *Sociologia militans* II, Bucureşti, 1969, p. 11 şi u.

https://biblioteca-digitala.ro

descoperă şi formulează fizionomia, ideologia, obiceiurile şi stilul de viaţă etnică.

Modelul cultural capătă astfel valoarea unei formule a „temperamentului unei civilizaţii", a „stimulentului unei activităţi dinamice a societăţii". O dată creat, el se dezvoltă organic de la o generaţie la alta, de la o etapă de viaţă social-economică la alta, este asimilat de societate şi acţionează tiranic ca o *forţă modelatoare* a activităţilor sociale la care se referă. De aceea el a fost considerat uneori ca *indicatorul unui comportament cultural sau al unui sistem de relaţii culturale.* Etnologilor le revine meritul de a descoperi structura acestor *creaţii spirituale* şi a descrie şi caracteriza prin ele modul de viaţă şi stilul de cultură al unui popor. Mergînd pe urmele dihotomiei tipologice a lui Fr. Nietzsche, Ruth Benedict stabileşte două *modele culturale* fundamental opuse, între care oscilează o gamă indefinită de modele culturale intermediare. Cunoaşterea unui model cultural trebuie să treacă prin două faze : prin *individualizarea conţinutului* lui şi prin *integrarea lui formală în contextul celorlalte modele.* După Ruth Benedict, etnologul trebuie să aibă o *viziune integrală a vieţii materiale şi spirituale* a unui popor pentru a surprinde modelele culturale corespunzătoare. În concepţia lui Ruth Benedict *modelul cultural* este un concept formal-analitic realizat în spiritul teoriei Gestaltetnologie [etnologia formei] după care analiza formelor culturale singulare trebuie făcută prin *experienţa etnologiei totale*, ceea ce înseamnă că, în esenţa ei, cunoaşterea modelului cultural nu trebuie realizată prin „intuiţie intelectuală", care este „o tentativă preştiinţifică de cunoaştere", ci printr-o *tehnică-ştiinţifică adecvată şi complexă* care să ţină socoteală de întreaga cultură din care modelul în cauză face parte integrantă.

Noţiunea de *model cultural* este reluată de C. Lévy-Strauss şi definită în opoziţie cu *norma culturală* [34]. Modelul cultural în această nouă accepţiune etnologică capătă valoarea unui polisilogism analitic elaborat de societatea însăşi asupra propriilor ei aspecte sau elemente de civilizaţie şi cultură populară. Făurirea unui model cultural este în acest caz un proces de creaţie spirituală de lungă durată în care se cristalizează o profundă experienţă de civilizaţie şi cultură. În esenţa lui modelul cultural funcţionează ca un instrument de explicare a realităţii şi de ilustrare a coerenţei sistemelor de relaţii social-culturale. În al doilea rînd, noţiunea de *model cultural* a fost elaborată de C. Lévy-Strauss în raport cu aceea de *structură socială.* Modelele culturale sînt construite după conţinutul realităţii empirice. Pentru a fi valabile în societatea respectivă ele trebuie să corespundă unui cod de condiţii formale: structura lui să ofere un caracter de sistem, să aparţină unui flux de transformări, să reacţioneze în conformitate cu modificarea unui element autogen, construcţia lui să ţină seama de toate faptele observate sub raport metodologic [35]. C. Lévy-Strauss pledează pentru două tipuri de modele culturale, întîi pentru „acelea a căror elemente constitutive sînt la scara fenomenelor " pe care le numeşte *modele mecanice* şi apoi pentru „acelea a căror elemente sînt la o scară diferită" pe care le numeşte *modele statisti-*

[33] Ruth Benedict, *Modelli di cultura, Milano,* 1960 (trad. ital.).
[34] C. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale,* Paris, 1958, p. 308—309.
[35] C. Lévy-Strauss, *op. cit.,* p. 306.

https://biblioteca-digitala.ro

ce [36]. Totuşi convine că aceleaşi fenomene pot releva ambele tipuri de modele, după modul cum se grupează între ele sau cu alte fenomene. Modelele culturale se pot *substitui* normal între ele.

Cercetările etnologice au interesul să construiască modele ale căror proprietăţi formale să fie din punct de vedere al comparaţiei şi al explicaţiei reductibile la proprietăţile altor modele similare sau probabile. Ceea ce înseamnă că modelele culturale sînt *reductibile* între ele.

În eforturile lor de a recurge la metoda modelării, etnografia şi etnologia stabilesc *modele culturale* bazate pe *observaţia empirică* „Etnografia şi etnologia care corespunzînd respectiv la două etape ale aceleiaşi cercetări ajung să ţină seamă de *modele mecanice*" [37].

Punînd accentul pe modelele mecanice C. Lévy-Strauss face impresia că exclude modelele statistice din preocupările etnografiei şi etnologiei. Criticînd soluţia lui B. P. Murdock care urmăreşte să *construiască modele mecanice cu ajutorul metodei statistice*, C. Lévy-Strauss uită că totuşi stabilise mai înainte că, datorită substituirii şi reductibilităţii, un tip de model poate fi înlocuit prin altul; trăsătură caracteristică teoriei actuale a modelării.

Studiul modelării în etnologie urmăreşte, după C. Lévy-Strauss, stabilirea de *modele culturale parţiale în* comparaţie cu *modelele culturale totale*; de „*modele pe scara mică*, destinate analizei comparative a variaţiilor concomitente", în comparaţie cu *modelul integral al unei societăţi date*; a *micromodelului cultural* în comparaţie cu *macromodelul cultural*.

Mellvile J. Herskovits reia problema „fenomenului modelului (pattern)" [38], punîndu-l în legătură cu *presiunea socială*, *convenţia comunitară şi conduita civilizatorie sau culturală a societăţii*. El susţine că „modelul se defineşte ca *formă caracteristică pe care o iau instituţiile unei civilizaţii*", ca „*aspectul obiectiv al conduitei umane*", ca *formulă regularizatoare* a creaţiei unui bun cultural sau a unei valori culturale.

Principalele caracteristici ale acestui tip de *model cultural* ţin de *valoarea indicativă sau normativă a conduitei şi relaţiilor culturale* într-o societate dată. « Modelajul, după M. J. Herskovits, nu are efectul unei cămăşi de forţă; el nu este o barieră cu privire la civilizaţiile vecine. El dă linia de urmat. Există constituirea unui model în sens tehnic de „cultură" însă cu contururi flexibile şi modificabile...cu toate schimbările necontenite ale expresiei lui » [39].

Modul de viaţă, civilizaţia şi cultura unui popor sînt organizate pe bază de *sisteme de modele de conduită acceptate de societate*. Diferitele sisteme de modele care determină aspectele şi formele civilizaţiei şi culturii populare, consistenţa instituţiilor, cutumelor şi tradiţiilor populare, pot fi surprinse în structura lor conceptuală şi ilustrate documentar în simbolismul lor istoric. Modelele culturale devin în aceste condiţii noi *concepte de reprezentare cartografică*, de analiză şi comprehensiune a structurii parţiale sau globale şi a dinamicii culturale a unei societăţi date prin intermediul hărţilor.

---

[37] C. Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 313.
[38] Mellvile Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, f.a., p. 121—134.
[39] Mellvile Herskovits, *op. cit.*, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro

Cartografierea unui model cultural, într-o operă de tipul AER, poate fi ideată după felul cum sînt acceptați, aleși și folosiți *indicatori culturali* pentru a stabili o corelație internă între structura schemelor și a tipologiei contextului fenomenului sau faptului de modelat.

Teoria și tehnica modelării lasă să se întrevadă astfel posibilitatea *folosirii modelelor culturale în transpoziția lor cartografică cu ajutorul metodei statistice* ca și în cazul schemelor și tipurilor. În acest sens s-au elaborat *modele* de civilizație și cultură noi, prin intermediul *submetodei statistice a eșantionării*. G. P. Murdock chiar a extras eșantioane ale variațiilor culturale înăuntrul ariilor de cultură populară, pe *400 de grupe de societăți*, pentru a studia tipurile de *modele culturale interetnice* ale acestor societăți. Pentru fiecare grup a selecționat o societate socotită reprezentativă, astfel rezultînd un model (eșantion) al lumii format din 200 de unități[40]. Nu rezultatele la care a ajuns G. P. Murdock, în stabilirea modelelor culturale pentru „Atlasul lumii" preconizat de el, ne interesează, deoarece în substanța lor unele concluzii sînt de-a dreptul discutabile, ci tehnica particulară a aplicării eșantionului în elaborarea modelelor culturale ce pot fi incluse într-un atlas etnografic și considerarea eșantionajului ca mijlocul practic de modelare culturală stabilit prin intermediul statisticii matematice[41].

În AER s-ar putea folosi cele două tipuri de modele culturale: cel statistic ca material de reprezentare cartografică și cel mecanic ca material de ilustrare lexică în textele anexe la cartograme.

În elaborarea unei opere etnografice, de tipul AER, se poate trece gradat de la ancheta generalizată pe țară asupra elementelor și aspectelor civilizației și culturii populare, efectuată prin concursul *științelor etnologice particulare*, la un *sistem corelat de modele culturale* analitico-descriptive și statistico-matematice relevate de ancheta interdisciplinară, care să acopere nevoile unei imagini complexe și viziuni unitare despre viață și lume a poporului român.

În concluzie, problema cartografierii etnografice, a aspectelor și elementelor fenomenelor de civilizație și cultură populară, trebuie să pornească de la *conceptele de reprezentare cartografică* în care intră schemele, tipurile și modelele pentru a ajunge la modalitățile lor ilustrativ-documentare de expunere grafică.

Platforma tematică a AER, indiferent de extensiunea ei în timp și spațiu, trebuie să includă cele *trei submetode ale clasificării structurale*, schematizarea, tipologizarea și modelarea pentru a putea completa astfel lipsurile unei submetode prin aporturile alteia, reprezentarea mecanică prin aceea dialectică. Aceasta pentru că din experiența interdisciplinară generalizată pentru efectuarea unui atlas etnografic s-a ajuns la consensul că aspecte și elemente de civilizație și cultură, sesizate de științele etnologice particulare, pot fi prezentate mai bine unele sub formă

---

[40] G. P. Murdock, *Ethnographic Atlas*, A. Summary în „Ethnology" VI (1967), nr. 2.

[41] Paul Geiger, Richard Weiss și colab., *Atlas der schweitzerischen Volkskunde* (A.S.V.), Zürich, 1951 (5 fascicole); Mathias Zender, *Atlas der deutschen Volkskunde*, Marburg, 1959 (3 fascicule); P. Pèpe et M. Tisserand-Perrier, *Méthodes statistiques dans les sciences humaines*, Paris, 1962, p. 169—256; G. P. Murdock, *Cross-Cultural Sampling*, în „Etnology" ian. 1966, V, 1, p. 97—114; Jean Guillaumin, *op. cit.*, p. 402—417; Abraham A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Mouton, Paris, 1967, p. 13—15, 33—35.

https://biblioteca-digitala.ro

de *scheme culturale*, altele sub formă de *tipuri culturale* şi altele sub forma de *modele culturale*. Frecvenţa, gradul şi valoarea teoretică a acestor concepte etnologice creşte sau scade în funcţie de comprehensiunea tematică a fenomenelor de cartografiat şi de tehnica ilustrării documentare într-o operă de extensiunea atlasului.

În această perspectivă AER ar putea folosi în doze ce se vor dovedi corelative contextului, conceptele de reprezentare cartografică în albume de hărţi şi în textele anexe la albume.

Redactarea AER trebuie să ţină seama şi să includă însă experienţa de conceptualizare a reprezentărilor de cartografiat şi tehnica modalităţilor de ilustrare documentară folosită pînă în prezent în *Atlasul lingvistic român*, coroborate cu cele iniţiate pentru alcătuirea *Atlasului geografic al României*, *Atlasului arheologic al României* şi *Atlasul antropologic al României*.

CONCEPTS DE LA REPRÉSENTATION CARTOGRAPHIQUE EN ETHNOGRAPHIE : SCHÉMAS, TYPES ET MODÈLES

L'étude a pour but l'analyse du problème de la corrélation entre le contenu et la forme des concepts de la représentation cartographique en ethnographie, c'est-à-dire des schémas, des types et des modèles culturels, ainsi que leurs modalités graphiques pour l'illustration documentaire, afin de découvrir les méthodes et les techniques les plus adéquates à l'élaboration des concepts de rédaction, quant à l'appareil et la structure rédactionnelle de l'Atlas ethnographique de la Roumanie.

La cartographie des phénomènes et des faits, des éléments et des données de la civilisation et de la culture populaire présente deux aspects essentiels concernant la rédaction d'un atlas ethnographique : le premier théorique, le second applicatif. L'aspect théorique comprend, d'après l'auteur, la connaissance et la mise en valeur des idées concernant le schéma ethnographique, la typologie ethnographique et le modelage ethnographique. On peut établir, sur la base de cette connaissance, les modalités graphiques d'illustration documentaire correspondant le mieux à la rédaction des cahiers de chartes, et celles correspondant aux textes auxiliaires. On passe ensuite de la sémiologie graphique, relevée par l'étude des diagrammes, des graphes et des cartogrammes, à l'axiologie sémiologique relevée par l'étude de la typologie culturelle et du modelage culturel. L'auteur soutient, en concluant, que ces trois catégories de concepts de représentation cartographiques en ethnographie, mises en corrélation avec leurs modalités d'illustration documentaire, peuvent et doivent être utilisées pour la rédaction de l'A.E.R. dans les proportions réclamées par le contenu et la forme des phénomènes et des faits de civilisation et de culture populaire qu'ils doivent représenter, ainsi que par la structure particulière de l'Atlas et des implications pluridisciplinaires qui découlent de la mise en valeur du matériel donné.

La conception fondamentale et les thèmes ethnographiques énoncés seront représentés par une gamme plus variée de possibilitéss méthodologiques et techniques, suivant l'essor qu'a pris la rédaction des atlas ethnographiques au XX^e^ siècle.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE UNELE ASPECTE INOVATOARE ÎN PRACTICA MUZICII POPULARE INSTRUMENTALE

FLORIN GEORGESCU

La toate popoarele şi în toate timpurile instrumentele muzicale au avut un rol hotărîtor în dezvoltarea muzicii, după cum, la rîndul său, arta sunetelor le-a influenţat apariţia, diversificarea şi treptata perfecţionare, printr-un îndelungat proces, ale cărui etape sînt astăzi în bună parte reconstituite, cercetate şi explicate.

Prin aserţiunea de mai sus încercăm să dăm un succint răspuns întrebării puse de André Schaeffner : „. . . muzica este opera instrumentelor sale, sau ele au fost construite după chipul ei?"[1]. În acest raport dintre arta muzicală şi „obiectele" sonore de care ea se serveşte, credem că este vorba de un circuit în dublu sens : pe de o parte, dezvoltarea şi rafinarea gîndirii muzicale a omului a dus la conceperea instrumentelor muzicale, ca verigă necesară în şirul posibilităţilor sale de exprimare bazată pe limbaj articulat, cîntec şi dans — şi totodată ca mijloace de completare a resurselor oferite în acest sens de propriul său corp [2], într-un mod analog aceluia prin care, în procesul muncii, unealta a făcut să crească în mod considerabil randamentul mîinii ; pe de altă parte, o dată apărute, instrumentele muzicale au furnizat muzicii însăşi numeroase sugestii, pe care aceasta le-a încorporat în bagajul experienţei sale „sub forma unor scări modale, a unor desene melodice tipice, a unor modalităţi de cîntare prearmonică, a unor genuri" [3] folclorice, precum şi a preocupărilor — relativ mai recente — pentru culoarea sunetului.

---

[1] André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Paris, Payot, 1936, p. 9 : „Quel mode de relation s'établit-il ainsi entre la musique et les objets sonores ou bruyants dont elle provoque l'emploi? De combien leur est-elle débitrice ; est-elle faite de *tous* les sons, de *tous* les bruits qu'ils peuvent produire? Ou n'aurions-nous pas restreint le nombre et le registre des instruments aux seuls qui nous paraissent le mieux figurer ce que nous appelons musique? S'est-elle constituée selon la disparate de *tous* les procédés sonores, et se reconnait-elle auprès de *chaqun* d'eux? Ou bien est-ce l'exemple de quelques-uns, réputés plus musicaux, qui a limité le choix de tous? Bref, *la musique est-elle l'oeuvre de ses instruments, ou n'ont-ils été construits que selon son image?*" (Sublinierea ultimei fraze ne aparţine).

[2] Idem, *ibidem*, p. 13.

[3] Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967, cap. V — *Instrumentele muzicale populare*, p. 412.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 197—216, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Tot după autorul menţionat, problema instrumentelor este tangenţială celei a limitelor muzicii : „un obiect este sonor ; după ce se poate recunoaşte că este *muzical*? "[4]. Acceptînd ideea că geniul uman concretizat într-o anumită formă de sensibilitate îl poate „muzicaliza", adesea nu putem spune — mai ales pentru instrumentele pe care nu le mai întîlnim în practica prezentului — *cum* anume şi mai ales *în ce măsură*, cîtă vreme lipsesc indiciile în legătură cu tehnica de execuţie. Cercetătorul nu mai dispune în acest caz decît de cîmpul supoziţiilor întemeiate pe „plauzibil", însă trebuie să ţină cont — după cum observă Curt Sachs — că „plauzibilitatea este un rău sfătuitor "[5]. Oricum, într-o „artă a efemerului" — cum caracteriza el muzica acum patru decenii — instrumentele muzicale rămîn „elementul peren, stabil şi palpabil"[6], constituind, totuşi, punctul de plecare cel mai sigur.

Asemănătoare istoriei folclorului, care „nu este un proces de neîntreruptă perfecţionare a tuturor genurilor şi tuturor creaţiilor "[7], istoria instrumentelor muzicale prezintă o fenomenologie complexă, în care *noul* se dezvoltă din vechi şi coexistă uneori multă vreme cu acesta, tradiţia în continuă primenire face loc celor mai variate elemente înnoitoare, grefate cîteodată chiar pe alte tulpini decît cele originare, iar evoluţia poate înregistra — cel puţin pe unele planuri de importanţă secundară — manifestări cu caracter involutiv. În lucrarea de faţă ne propunem a evidenţia, rezumativ şi sistematic, tocmai aspectele principale şi specifice ale relaţiei *tradiţie-inovaţie*, privită din punct de vedere organologic, în muzica populară românească.

Se ştie că cea dintîi (şi în acelaşi timp cea mai puternică) tendinţă a tradiţiei — în orice domeniu — este de natură conservatoare, urmărind să păstreze cît mai fidel un ansamblu de fapte dobîndite printr-o îndelungă şi selectivă acumulare. Pe de altă parte însă, concomitent cu eliminarea a ceea ce devine perimat, tradiţia asimilează noul în diferite forme şi grade, ingerînd caracteristicile acestuia într-un ritm mai lent sau mai rapid, sub

---

[4] André Schaeffner, *op. cit.*, p. 9.

[5] Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1928), Hilversum, Frits A. M. Knuf, 1965, p. 4 : „Wie liesse sich feststellen, ob nicht auf einer Dreilochflöte durch Halbdeckung oder Gabelgriffe mehr Töne und kleinere Stufen erzielt worden sind, als auf einer Vergleichsflöte, die mit vier Löchern den Eindruck grösserer Leistungsfähigkeit macht? Bin ich sicher, dass der Klang, den ein zurückgebliebenes Volk seinen Instrumenten entnimmt, ebenso edel ist wie der, den einst sein musikalisch vielleicht überlegenes Ahnenvolk erzielte? Weiss ich denn, ob das vertrocknete Tongerät einer untergangenen Welt, das ich aus dem Museumsschrank hebe, mir mehr als einen Schatten dessen gewährt, was es einst geübten Händen und Lippen schenkte? Lehrt nicht tägliche Erfahrung, dass der rhythmische Sinn der Naturvölker dem des Europäers weit überlegen ist, dass ein hinterindischer Bläser auf seinem Schilfrohr mehr Technik hat als der moderne Böhmflötist, dass der japanische Kotospieler Feinheiten aus den Saiten zieht, die der Europäer kaum nachempfinden, geschweige denn nachahmen kann? « Plausibilität » ist eine schlechte Beraterin. Sie führt irre im Vergleichbaren, sie schweigt, wenn es gilt, weitauseinanderliegende Dinge zusammenzuschliessen. Niemand wird heute mehr die Entscheidung wagen wollen, ob Schlitztrommel oder Trompete, ob Flöte oder Kürbisrassel, « plausiblerweise » früher entstanden sind".

[6] Idem, *ibidem*, p. 1.

[7] N. D. Putilov, *Problemi izucenia istorii russkogo folklora*, în „Problemi sovremennoi folkloristiki", Leningrad, 1958, p. 20. Citat după Mihai Pop, *Tradiţie şi înnoire în folclorul român contemporan*, în „Analele Universităţii C. I. Parhon", Bucureşti, Seria Ştiinţe sociale — Filologie, nr. 15, 1959, extras, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro

influența variabilă a factorilor de ordin social-istoric. În acest mod, feluritele trăsături înnoitoare se plasează pe locuri diferite între polul tradiției și cel al inovației, mai aproape ori mai departe de una din aceste două extreme (luate abstract în accepțiile lor cele mai pure), în funcție de nuanța mai profund tradițională sau mai radical înnoitoare a fenomenului în cauză. Constantin Brăiloiu vede aici „un dublu efort de integrare și adaptare, care pe de o parte tinde să toarne atributele civilizației moderne în tiparul tradiției, iar pe de altă parte să impună acestei tradiții aspectul lumii contemporane" [8]. Etnomuzicologul român a dezvăluit astfel esența problemei, fără a-și propune să o adîncească. Dorind să pătrundem — din punctul de vedere care ne interesează — în infrastructura acesteia, să-i cercetăm varietatea detaliilor care demonstrează o dată în plus bogata imaginație și uimitorul spirit inventiv al poporului nostru, urmează să luăm în considerare trei categorii de inovații cu referire la : A) *construcția instrumentelor muzicale*, B) *tehnica execuției instrumentale* — și C) *îmbogățirea mijloacelor de expresie.*

A) Inovațiile din prima categorie, legate și de perfecționări cu caracter *ergologic*, par a fi cele mai numeroase și se pot împărți, după natura cazurilor, în mai multe grupe.

1. *Înlocuirea materialelor tradiționale de construcție cu altele noi, aparținînd produselor industriale „semifabricate"*. Astfel, *solzul de pește*[9] — folosit cu multă îndemînare de locuitorii de pe malul apelor — este uneori înlocuit printr-o „țiplă" de celuloid [10] ; în nordul țării (în Oaș, Maramureș și Bucovina), în locul lemnului de brad, paltin, frasin, alun sau tei, pentru confecționarea *buciumului* se folosește mai frecvent tabla de fier [11], a cărei prelucrare mai ușoară simplifică întreaga operație ; *tilinca*, odinioară din lemn de salcie [12], soc, răchită sau paltin [13], poate fi

---

[8] Constantin Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (Les archives de la Société des Compositeurs roumains). Extrait de la „Revue de Musicologie", nr. 40, Paris, Librairie Fischbacher, p. 7 ; „un double effort d'intégration et d'adaptation qui tend d'une part à couler les attributs de la civilisation moderne dans le moule de la tradition, d'autre part a imposer à cette tradition l'aspect du monde contemporain". Exemplificînd, autorul arată : „Dans le premier cas, le paysan coupera sa chaussure ancestrale dans un pneu crevé, dans le second l'écolier viendra à la ville vêtu d'un veston à l'occidentale, ou peu s'en faut, mais fait d'une étoffe tissée par sa mère sur l'ancien métier domestique. Semblable à cette chaussure este le cor des Alpes (*bucium*) en fer blanc (autrefois en bois et en écorce de bouleau ou de griotter), semblable à ce veston la guitarre italienne amputée de plusieurs cordes pour permettre un accompagnement semblable à celui de l'ancienne *cobza*, de plus en plus rare".

[9] Prelevat de obicei de la un crap-femelă (*Cyprinus carpio*), de mărime mijlocie.

[10] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, ESPLA, 1956, p. 25.

[11] Cf. Titus Cerne, *Dicționar de muzică*, vol. I A-D, Iași, [1898], p. 129 : „Pe unele locuri găsim tot sub numele de *bucium* instrumente formate dintr-un tub conic de tinichea". Vezi și nota 8.

[12] Salcia este indicată ca material de construcție în cea mai veche descriere a instrumentului : Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II (Zweiter oder historischer Teil), Wien, 1781, p. 419 : „. . . *tilinca* n-are nici dop, nici găuri, este făcută din *salcie* [sublinierea noastră]. Ea dă tonurile cerute după cum se acoperă deschizătura de jos cu degetul, mai mult sau mai puțin, ori se lasă deschisă". Mențiune reprodusă după Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 52.

[13] Esențele enumerate sînt cuprinse în descrierea, mai nouă cu un secol, a lui Teodor T. Burada, *Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în „Almanah musical", anul III (1877), p. 71 : „. . . *telinca* este instrumentul nostru primitiv de suflare din specia flautelor ; ea . . . se compune dintr-o țevie cilindrică de lemn de *soc*, *paltin*, sau de *răchită*

https://biblioteca-digitala.ro

găsită și confecționată din țeavă metalică, asemenea unora dintre fluiere [14]. Un interpret popular la acest instrument s-a dovedit și mai ingenios, obținîndu-și tilinca dintr-un tub de masă plastică (destinat instalațiilor electrice), pe care și l-a ajustat la lungimea dorită [15]. În aceeași categorie de fapte se încadrează și *cimpoiul* cu burduf de cauciuc din cameră auto [16] (fig. 1) și *xilofonul* cu plăci de sticlă [17], și unele *coarde* înlocuite de nevoie sau din rațiuni de ordin practic cu fir de mătase, la vioară [18], și cu cablu telefonic, la violoncel [19].

2. Adaptarea la care au fost supuse unele instrumente spre a putea servi și unor scopuri utilitare. Aci sînt de menționat toarta atașată fluierului spre a putea fi legat la brîu, *fluierul-baston* („în botă") și *fluierul-bici* [20] (fig. 2).

3. *Perfecționarea unor instrumente muzicale vechi.* Aflate de secole în practica muzicală a poporului nostru, în variante specifice acestuia, asemenea instrumente nu au încetat de a prezenta încă interes, solicitînd fantezia creatoare a interpreților.

a) *Drîmba*, spre exemplu, folosită de un mare număr de popoare din Europa, Asia și Oceania [21], este de mult cunoscută și pe pămîntul românesc, unde, în zilele noastre, este supusă unor interesante înnoiri: dacă un constructor al ei a avut ideea de a o prevedea cu o calotă metalică

---

sfredelit; bătrînii ne spun că în timpurile vechi se făcea și din coajă de lemn de *tei* (tilia); unele sînt legate în cîteva locuri cu coajă de lemn de *cireș* ca să nu crape". Apud Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 52. (Exceptînd denumirea instrumentului, sublinierile ne aparțin.)

[14] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale....*, *op. cit.*, p. 48 și 55: „Tilinca se mai face din coajă de salcie, coajă de răchită ori *țeavă de metal*" (sublinierea noastră). Vezi și lucrarea: *Tilinca — ein uraltes rumänisches Volksmusikinstrument*, de același autor, în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, Aedes academiae scientiarum hungaricae budapestini, MCMLVII, p. 108 și 113.

[15] Este vorba de tilînca lui Ioan Hrușcovski de 62 ani, din com. Șerbăuți — jud. Suceava. A se vedea fișa instrumentului (I. 25.911) și înregistrările sonore mg. 2.631 a-h, din Arhiva Institutului de etnografie și folclor. Culegere făcută în București, la 13.V.1964, de Gottfried Habenicht.

[16] Vezi foto nr. 24.332—24.334 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol.

[17] Cf. Ioan R. Nicola, *Constructori amatori de instrumente muzicale din Transilvania*, în „Anuarul muzeului etnografic al Transilvaniei" pe anii 1959—1961, extras, p. 350: se menționează *xilofonul* construit de Gavril Martocean, lăutar din com. Beltiug — jud. Satu-Mare. În notă, autorul arată că înregistrările făcute cu acest instrument se află în fonoteca de la „Radio-Cluj".

[18] O astfel de înlocuire se produce numai în cazul corzii *mi*, denumită „subțire" în terminologia lăutărească. Din declarația lăutarului Grigore Dima zis Gore Ionescu, în vîrstă de 50 ani (la data culegerii), rezultă că lăutarii bătrîni cîntau permanent în acest chip: „....cu subțirea de mătase, lungă de 2—3 metri, restu ce rămînea îl încolăcea pă gîtu viorii". Culegere de Tiberiu Alexandru, la 31. III. 1950. Cf. și lucrarea sa *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 127 și 130.

[19] Idem, *ibidem*, p. 326. Practica aceasta este întîlnită — printre alții — la lăutarii din Covăsînț — jud. Arad, la care violoncelul avînd numai trei coarde, acordate *Sol — La — Re*) acompaniază cu coardele libere, ciupite și bătute. Autorul menționează însă că „strunele instrumentului..., din cablu de telefon, se dezacordează adesea în timpul execuției".

[20] Idem, *ibidem*, p. 63.

[21] Vezi *Maultrommel*, în Curt Sachs, *Real-Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet* (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1913), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962, p. 255 b; tipuri, forme și descrierea lor, la același autor: *Geist und Werden der Musikinstrumente...*, *op. cit.*, p. 108—109, 210—213 și 230.

https://biblioteca-digitala.ro

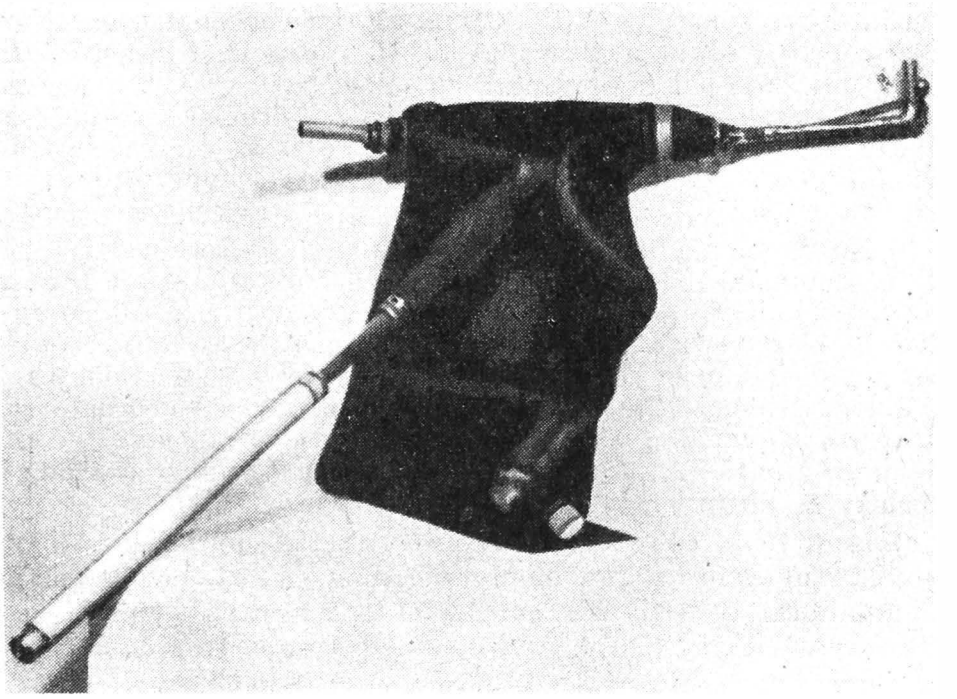


Fig. 1. — Cimpoi cu burduf de cauciuc din cameră auto (foto 6.764 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol). Execuția fotografiilor: Constantin Popescu — Laboratorul foto al I.E.F. București.

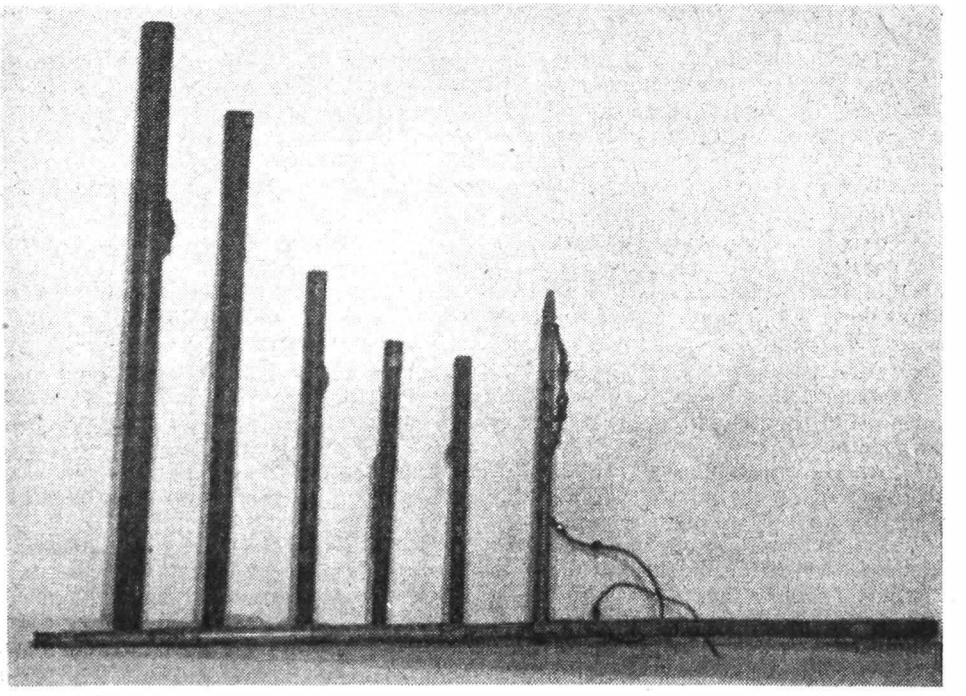


Fig. 2. — Fluiere cu toartă, fluier-bici și fluier-baston („în botă") (foto 6.194 — Arhiva. I.E.F.).

https://biblioteca-digitala.ro

pentru întărirea sunetului [22] (fig. 3), un altul a conceput o garnitură de drîmbe, constînd din 3 instrumente acordate diferit şi încastrate într-o montură unică de lemn, prevăzută cu mîner [23] (fig. 4). Tot acesta din urmă, continuîndu-şi căutările, a confecţionat o drîmbă înzestrată cu un dispozitiv electronic de amplificare; prin aceasta, vechiul instrument aparţinînd grupei *idiofonelor* (sau *lingvafonelor* — după Antoine Cherbuliez), va trebui clasificat şi în categoria instrumentelor *electrofone*.

b) Foarte răspîndit în ţara noastră, unde este reprezentat printr-o familie care numără 13 membri [24], *fluierul* constituie şi el obiect de inovaţii, vizînd scopuri diferite, ca: îmbunătăţirea sonorităţii prin *adaptarea unui pavilion* de clarinet [25], *construcţia din două segmente cu ansamblare telescopică*, permiţînd un acordaj între anumite limite [26], confecţionarea unui *fluier dublu*, cu două tuburi în acelaşi bloc de lemn dar acordate fiecare altfel, spre a se mări posibilităţile tehnice ale instrumentului [27], construirea de *„serii" de fluiere*, egale sau diferite ca mărime însă acordate între ele, pentru a putea cînta împreună [28] ş.a.

c) De o vîrstă ce se adînceşte în trecutul istoric, *naiul* este întîlnit astăzi cu 18 tuburi în varianta moldovenească şi cu 23 sau chiar mai multe în cea muntenească [29]. Mărirea numărului lor s-a realizat treptat, în procesul confruntării tradiţiei cu tendinţele inovatoare. În a doua jumătate

---

[22] Pleşa Ion din Laloşu — jud. Vîlcea. Cf. foto 38.972—38.974 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol.

[23] *Drîmba triplă* construită de Ion Constantinescu din Bucureşti (talentat interpret la acest instrument) prezintă un apreciabil grad de finisare, ceea ce poate constitui o dovadă a interesului şi pasiunii constructorului pentru obiectul inovaţiei sale. Cf. foto 12.252 — 12.254, Arhiva I.E.F.

[24] *Fluierele* folosite de poporul român sînt sau fără nici o deschizătură pentru degete (tilinca), sau prevăzute cu un număr de 5—8 deschideri. Nu se cunosc forme intermediare. De mărimi diferite, confecţionate cel mai adesea din lemn, apoi din metal şi numai în foarte puţine cazuri din os, avînd în majoritate gura aşezată transversal şi relativ rar lateral, ele se grupează în: 4 tipuri semitraversiere (fără dop), 7 — drepte (cu dop) şi 2 — traversiere. A se vedea Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 48—49, precum şi *Tilinca ...*, *op. cit.*, p. 108—109, a aceluiaşi autor.

[25] O asemenea modificare poate fi adusă fie unui „fluier" cu ancie, ca în cazul instrumentelor construite de Teodor Balcău din Iacobeni-Soporul de Cîmpie — jud. Cluj şi Vasile Bădărău din Boju — jud. Cluj (cf. Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 353), fie unui fluier obişnuit „cumpărat de la piaţ", cum a procedat Alexandru Bulza, de 17 ani, din Mocirla — jud. Arad. Vezi I. 13. 597, culegător Ion Florea, Ineu, 12. VIII. 1951.

[26] Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 353. Aceeaşi încercare a fost făcută şi de Iosif Velescu, cunoscut interpret bucureştean la fluier cu aproximativ trei decenii în urmă, „călăuzindu-se probabil după fluierele cu plisc, construite de fabricile din străinătate". Apud Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 66.

[27] Ioan R. Nicola, *ibidem*. După precizarea autorului, care posedă un asemenea instrument în colecţia sa personală, constructorul nu este cunoscut. Acesta a aplicat, în inovaţia sa, principiul constructiv al *fluierului gemănat*.

[28] Unii constructori populari, ca Iustin Sora din Ticvaniu Mic — jud. Caraş-Severin, confecţionează fluiere de dimensiuni aproximativ egale, gîndite să se potrivească între ele. Cf. Tiberiu Alexandru, *Despre ansamblul de fluiere al lui Iustin Sora din Ticvaniu Mic (raionul Oraviţa)*, în „Revista de folclor", Bucureşti, IV, 1959, nr. 1—2, p. 114. Alţii, ca Mihai Lăcătuş din Cîmpulung Moldovenesc — jud. Suceava, fac familii de fluiere compuse din exemplare de dimensiuni diferite (mare, mijlocie şi mică), pentru ca „să se poată obţine cîntarea pi trii voci". Vezi lucrarea *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 58, de acelaşi autor.

[29] Vasile Nicolescu, *Naiul*. Contribuţii la cunoaşterea instrumentelor populare, în „Muzica", supliment nr. 6/1954, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

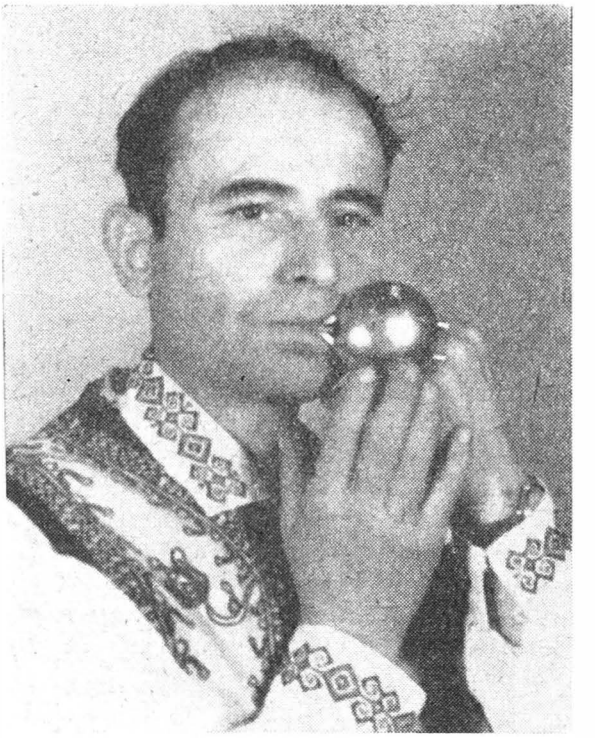


Fig. 3. — Pleşa Nicolae din Laloşu — jud. Vilcea, cîntînd din drîmba construită de el, prevăzută cu calotă metalică de rezonanţă (foto 39.027 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol).

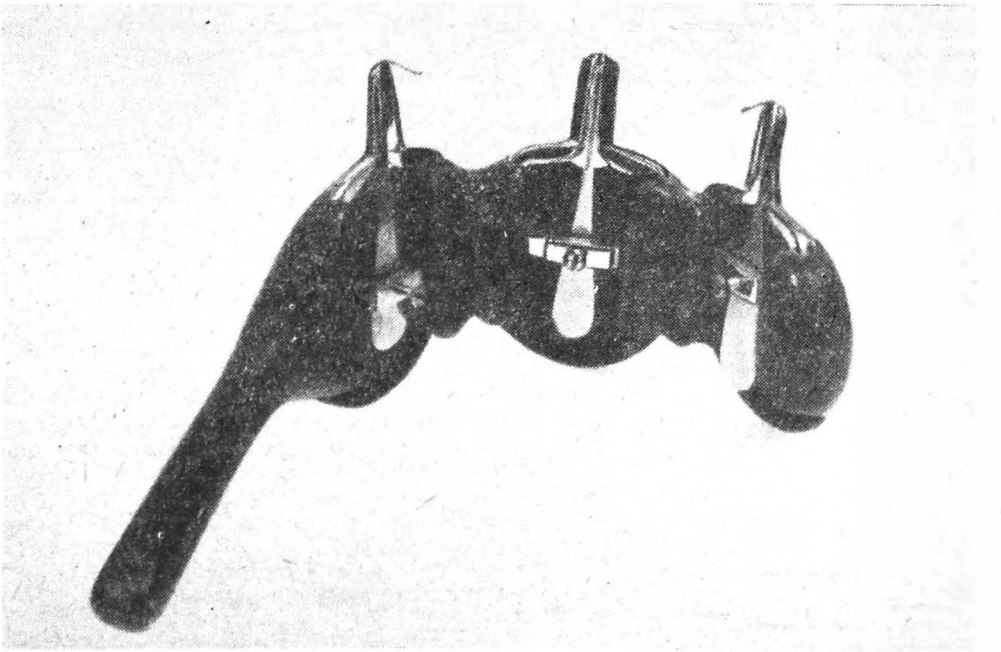


Fig. 4. — Drîmbă triplă în montură de lemn — constructor Ion Constantinescu din Bucureşti (foto 12.251 — Arhiva I.E.F.).

https://biblioteca-digitala.ro

a secolului al XVIII-lea naiul dispunea deja de 20 de tuburi [30], însă există atestări că în trecut numărul acestora era cu mult mai mic, variind între 5 și 8 [31].

d) Dintre instrumentele *cordofone* tradiționale, *cobza* — ca variantă a *lăutei* — este cunoscută într-o formă apropiată celei actuale de circa 300 de ani [32], iar principalele preocupări în legătură cu perfecționarea ei au urmărit lungirea gîtului, o prindere mai bună a coardelor la cuierul instrumentului și îmbunătățirea rezonanței acestuia [33].

4. *Efectuarea de transformări și adaptări la unele instrumente moderne, preluate în practica instrumentală populară.* Dintre cele mai importante modificări, ar fi aici de amintit :

— închiderea parțială cu un dop de ceară a orificiului de acces al aerului în tubul sonor al *taragotului* sau al *saxofonului*, ceea ce duce la o economisire a suflului și la ușoara urcare a tonului [34];

— blocarea sau chiar demontarea unor clape la *clarinet* — fapt care echivalează cu aducerea acestui instrument la acel nivel de accesibilitate la care să poată corespunde milenarei tradiții și experiențe asimilate de interpreți în mînuirea fluierului [35];

— montarea unui popic („șoim"), mai înalt, la *vioară*, precum și a unui căluș cu profilul drept [36] la *vioara de acompaniament* și la *violă*, pentru a se putea cînta simultan fie pe coardele I—II—III, fie pe III și IV [37];

[30] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II, *op. cit.*, p. 452 : „Ausser der *Siebenpfeife* (*Moskal*) welche bey ihnen [bei den Walachen — n.n.] *bis zwanzig Röhrchen*, mithin eben so viele diatonische Töne hat..." (sublinierile ne aparțin). Apud Gottfried Habenicht, *Fr. J. Sulzer despre nai*, în „Revista de etnografie și folclor", București, tom. 10, 1965, nr. 2, p. 218. Din afirmația lui Sulzer că instrumentul avea în vremea sa *pînă la* 20 de tuburi rezultă că autorul l-a cunoscut atît în această formă cît și în altele intermediare, cu un număr mai redus de tuburi ; nu este însă exclus să mai fi existat încă, pe atunci, și varianta corespunzînd *stricto sensu* denumirii de *Siebenpfeife* (nai cu 7 tuburi).

[31] Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 73 : „La început acest instrument a avut cinci, șase și apoi șepte țevii...". Cu patru ani înaintea apariției lucrării lui Fr. J. Sulzer, aflăm că *naiul* era „un fluier cu 8 găuri în care suflu plimbîndu-l în sus și în jos supt buze". Vezi M. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*, Iași, 1777. Lucrarea a fost publicată într-o nouă ediție la Neufchâtel în 1781 și în traducere românească de N. I. Orășanu, sub titlul *Istoria Moldavii și a Românii cu disertare asupra stărei acestor două provincii pe la anul 1781*, București, 1857. Apud Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 71. O inovație recentă în construcția instrumentului constă din adăugarea unui număr de tuburi în registrul grav, în scopul imitării sunetelor buciumului (naistul Gh. Zamfir).

[32] Lucilia Georgescu, *Relația lăută-cobză în picturile mănăstirilor din Moldova de Nord*, în „Revista de etnografie și folclor", București, tom 12, 1967, nr. 2, p. 144.

[33] Roman Boianciuc din Suceava, maestru luthier și director al Fabricii de instrumente muzicale din Reghin, a prevăzut cuierul cobzei cu un mecanism de mandolină, a suprimat deschizătura triunghiulară de pe fața instrumentului și a înlocuit bucata de piele (lipită pe această față) cu o plăcuță de molift, iar grinda de sub cordar cu o stinghie de lemn, obținînd o apreciabilă ameliorare a rezonanței ; cobzarul Ion Zlotea-Cobzar Bătrîn își atribuie înlocuirea bucății de piele cu una de furnir etc. — cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 116—117.

[34] Idem, *ibidem*, p. 93.

[35] Idem, *ibidem*, p. 92. Vezi și I. 13.605 — blocajele efectuate de Pavel Nosea la clapele clarinetului său — Arhiva I.E.F., culegător Mircea Chiriac, București, 31. III. 1949.

[36] Această amenajare se întîlnește într-o porțiune largă a teritoriului Transilvaniei, cuprinzînd părțile Năsăudului, ale Clujului și cea mai mare parte din bazinul Mureșului, cu pătrunderi pînă în nordul Banatului.

[37] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 132—134, passim. Vezi la același autor și studiul : *Vioara ca instrument muzical popular*, în „Revista de folclor", București, II, 1957, nr. 3, p. 48—49 passim.

https://biblioteca-digitala.ro

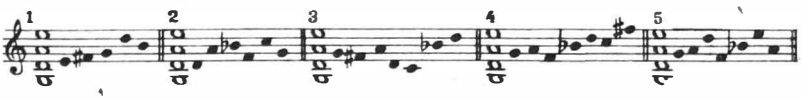
— *adăugarea* unor coarde suplimentare la *vioară*, coarde de rezonanță denumite și „teluri" [38], care, vibrînd prin simpatie, întăresc sonoritatea sunetelor înrudite [39]. Iată un element tradițional, provenind probabil de la așa-numitul „*keman grecesc*" [40], folosit în veacurile trecute pe meleagurile române, element care a supraviețuit instrumentului însuși, transmițîndu-se în practica populară, îndeosebi în cea profesional-lăutărească a viorii, din zona subcarpatică meridională a țării [41];

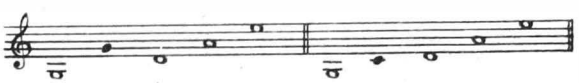
— *suprimarea* unor coarde „active", existente în formula constructivă inițială a unor instrumente cordofone, și anume: la *vioara de acompaniament* și la *violă* se suprimă de obicei o singură coardă, I-a sau a IV-a; la *violoncel* se renunță la coarda a IV-a; la *contrabas* pot lipsi coardele I și II sau numai coarda I-a; la *chitară* se scot 2—4 coarde, astfel încît în varianta chitarei „cobzite" din Oltenia instrumentul rămîne cu 3—4 coarde, iar în aceea a „zongorei" maramureșene cu numai 2—3 [42].

5. *Însușirea meșteșugului de construire a unor instrumente muzicale moderne și a unor accesorii și utilaje de fabrică*, după metode proprii și cu mijloace uneori improvizate. Fără o pregătire de specialitate — sau realizată cel mult pe cale autodidactică — dar cu talent și pasiune, constructorii amatori din rîndul maselor populare au ajuns să producă, adesea cu un înalt grad de măiestrie, instrumente cum sînt: *clarinetul* [43] (fig. 5),

---

[38] *Tell* = coardă de alamă (termen de origină turco-arabă). Cf. Curt Sachs, *Real-Lexikon ...*, *op. cit.*, p. 380 b. Uneori denumirea poate să indice coarda cea mai subțire a unui instrument cordofon. Apud Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 37, nota 20.

[39] *Telurile* sînt coarde metalice subțiri (*mi*²): legate de *nasturele* viorii, ele trec pe sub *cordar*, apoi prin partea inferioară a *călușului*, pe sub *limbă* și peste *pragul telurilor*, prinzîndu-se la *cuierul* instrumentului. Numărul lor poate varia între 5 și 7. Formule de acordaj:

Unii lăutari folosesc o singură coardă, așezată obișnuit, pe căluș, intercalată între coardele *sol* și *re*¹:

a) Tîrgoviște

b) Tîrgoviște și Făgăraș

Vezi Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 37—38.

[40] Instrumentul avea 4 sau 6 coarde și respectiv tot atîtea coarde de rezonanță. Vezi *kemânğe rûmi* în Curt Sachs, *Real-Lexikon...*, *op. cit.*, p. 207 a.

[41] În special în părțile Vrancei și în Oltenia.

[42] Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 120—121, 132, 134, 136—137, passim.

[43] Un exemplar, al cărui constructor nu se cunoaște, a fost achiziționat din părțile Covasnei de prof. Dan Smîntînescu. Se păstrează în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

https://biblioteca-digitala.ro

taragotul [44], *harpa* [45], *vioara* [46] și *vioara „cu pîlnie"* (sistem Tiebel-Radio) [47] (fig. 6), — precum și *coarde* de vioară, răsucite cu ajutorul unui dispozitiv ad-hoc sau folosind o mașină de cusut transformată [48].

6. *Crearea unor instrumente populare inedite.* Aceste încercări se limitează aproape exclusiv la grupa instrumentelor *aerofone*, clasa celor cu ancie. Este vorba mai mult de experimente care se înscriu pe linia celor

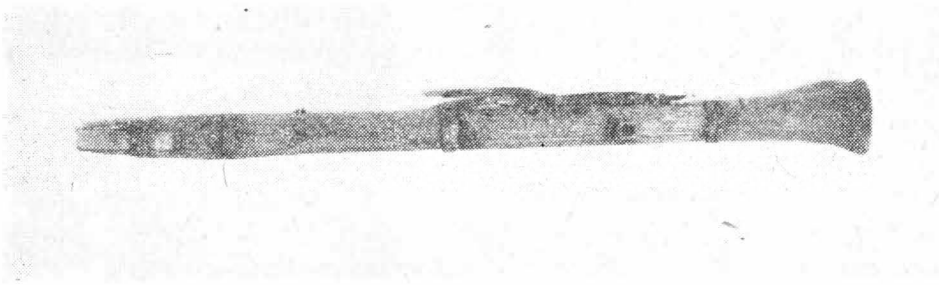


Fig. 5. — Clarinet de construcție populară; reproducere după exemplarul aflat în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Constructorul neidentificat (foto 6.851 — Arhiva I.E.F.).

mai recente tendințe și care, eventual, ar putea fi interpretate ca încercări de reînviere a tradiției fostei *surle* [49], instrument cu ancie dublă, înrudit cu *zurnà*-ua cunoscută astăzi la muzicanții turco-tătari din Dobrogea. Dintre aceste instrumente, semnalate sporadic și aflate încă într-o fază de tatonare a principiilor de construcție, vom numi *„oboiul" de trestie*

---

[44] Instrument de tipul saxofonului, construit din lemn (perfecționare, de către J. V. Schunda — Budapesta, a vechiului *tárogató*). Dintre constructorii populari români, foarte bun pare a fi Ion Mura din Roșia Nouă — jud. Arad. Vezi Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 92—93.

[45] Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 365—366: Joseph Krischer (n. 10. III. 1888 în Dognecea — jud. Caraș-Severin), de profesiune mecanic-lăcătuș.

[46] Lăsînd deoparte luthierii autohtoni profesioniști, cei mai mulți formați în străinătate, numărul constructorilor populari amatori de la orașe și sate (dintre care unii au dat lucrări valoroase) rămîne încă destul de mare: *Iuliu Chilia* (1862—1935, Bistrița-Năsăud), *Dimitrie Știrbulescu* (1869—1938, Poiana Țapului — jud. Prahova), *Alexandru Mouja* (1873—1958, Baia Mare), *Iacob Corcea* (n. 1878, Feleac — jud. Cluj), *Bucsy Gabor* (n. 1880, Cluj), *Aron Albu* (1883—1958, Mușca — jud. Alba), *Friedrich Kleverkaus* (n. 1890, Brașov), *Mihail Gh. Rădulescu* (1892—1953, Buzău), *Gheorghe Cicu* (n. 1894), *Janós Duka* (n. 1899, Arcuș — jud. Covasna), *Petru Florian* (n. 1900, Preluca Nouă — jud. Maramureș), *Tiberian Alexandru* (1900—1944, Cluj), *Petru Finta* (n. 1905, Biesad — jud. Satu Mare), *Savel Ichimescu* (n. 1909), *Pál Török* (n. 1911, Craidorolț — jud. Satu Mare), *Francisc Fülop* (n. 1912, Cluj), *Simó Gabor* (Tg. Mureș), *Ene Voicu Traian* (Gorgonești-Preazna — jud. Ilfov), *Vasile Bogdan* (Babșa — jud. Timiș), *Sidor Andronicescu* (Fundu Moldovei — jud. Suceava), *Lajos Kalmar* (Olari — jud. Arad) ș.a. — Cf. Zoltán Hegyesi, *Vioara și constructorii ei*, București, Editura Muzicală, 1962, p. 259—270 passim, și Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 355—364.

[47] Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 365, menționează pe Aurel Jurca (Bonțești — jud. Arad) și pe Ion Mărgineanu (Ocnița — jud. Bistrița-Năsăud). Vezi și Nicolae Rădulescu, *Vioara cu pîlnie în raionul Moldova Nouă. Tradiție și inovație în organologia populară*, în „Revista de etnografie și folclor", București, tom. 12, 1967, nr. 5, p. 375—382.

[48] Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 366: Alexandru Lăcătuș (Cătina — jud. Cluj) și Fr. Fülop (Cluj).

[49] Vezi Ion Mușlea, *Obiceiul Junilor brașoveni*. Studiu de folclor din *Lucrările Institutului de Geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1930, p. 56—58 și planșa III.

https://biblioteca-digitala.ro

din unele părți ale Transilvaniei [50], *tîlvul* — instrument confecționat dintr-o tigvă uscată [51], *fluierul cu ancie* existent în cîteva modele în mai multe locuri din Moldova [52] (fig. 7), ca și așa-zisul *pui de cimpoi*, fluier dublu din trestie de mare, cu ancie și tuburi inegale [53].

7. *Specializarea „de masă" (în unele așezări rurale) și chiar pe faze (prin diviziunea muncii în interiorul unui grup de sate), în procesul de*

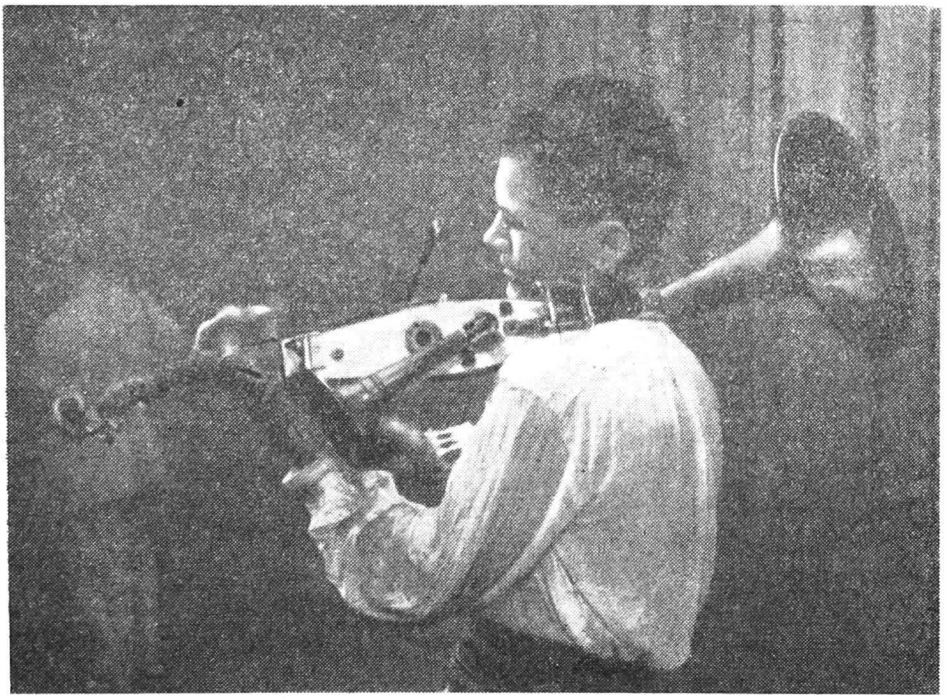


Fig. 6. — Vioară Tiebel-Radio de construcție populară; instrumentul este prevăzut cu două pîlnii fapt ce reprezintă el însuși o inovație (Arhiva I.E.F.).

construire și valorificare a instrumentelor muzicale populare. Cu timpul s-a ajuns astfel la constituirea, cunoașterea și recunoașterea unor adevărate *centre de producție* a instrumentelor, în special buciume (de tipul *tulnicului*) [54] și fluiere [55], centre care au nu numai o veche tradiție, ci și o binemeritată faimă, cîștigată pentru valoarea artistică și calitățile acustice ale exemplarelor produse.

---

[50] A se vedea descrierea la Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 354. Instrumentul are ancie simplă.

[51] Fructul plantei ierbacee *Lagenaria vulgaris*, din familia cucurbitaceelor. Denumirea de *tigvă* sau *țigvă* se aplică atît fructului (în formă de carafă) cît și plantei însăși (cf. *Dicționarul limbii române moderne*. București, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 859). Instrumentul, cu ancie simplă, a fost construit de Vasile Diaconu din Gura Văii — jud. Vîlcea. Vezi Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 91.

[52] Idem, *ibidem*, p. 90—91 : fluierele cu ancie construite de Ion Mihăilă (Palanca — jud. Bacău), Constantin Bursuc (Negrești — jud. Bacău) și Gligoraș Balaur (Furceni — jud. Galați).

[53] Idem, *ibidem*, p. 89—90 : constructor Grigore Tudose din com. Leu — jud. Dolj.

[54] Com. Vidra de Sus — jud. Alba. Cf. Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 351.

[55] Com. Hodac — jud. Mureș (cf. Tiberiu Alexandru, *Despre meșterii „fluierași" din Hodac*, în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară", București, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, 1965, p. 271—307), Vaideeni — jud. Vîlcea, Blăjeni,

https://biblioteca-digitala.ro

B) O a doua categorie de inovaţii interesează planul tehnicii populare instrumentale. Şi aici sînt de sesizat soluţii şi procedee originale, unele apărute mai de mult iar altele mai recent, rod al ingeniozităţii omului din popor, sau rezultat al unei atitudini estetice a acestuia faţă de muzica pe care o cultivă. Avem astfel de înregistrat mai întîi cîteva aspecte particulare, ţinînd de domeniul unor efecte speciale, cum ar fi : cîntul la fluier

Fig. 7. — „Fluier" cu ancie construit de Ion Mihăilă din satul Popoi, com. Palanca — jud. Bacău (foto 6.719 — Arhiva I.E.F.).

cu ţeava „înfundată", prin astupare cu degetul ori cu un dop de hîrtie sau pîine, practicat mai ales în Oltenia [56] ; *isonul gutural* —socotit semn de virtuozitate —în cîntarea zisă „ciobănească" la acelaşi instrument [57] ; *cîntul simultan* la două fluiere sau chiar două paie [58] ; *execuţia directă pe*

Obîrşia — jud. Hunedoara şi Hălmăgel — jud. Arad. Un grup de aşezări de la poalele muntelui Găina prezintă următoarea organizare a „producţiei" de fluiere : satele Tomnatec, Potingani, Mihăileşti, Zdrapţi şi Vaţa de Sus — pregătirea materialului lemnos ; satul Junc — confecţionarea propriu-zisă ; satele Bulzeşti, Grohot, Avram Iancu şi Vidra de Jos — vînzarea fluierelor. Cf. Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 352—353.

[56] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 64.

[57] Emilia Comişel, *op. cit.*, p. 421.

[58] Costea Paltin, *Finalele celui de al treilea concurs al echipelor de amatori. Instrumentişti şi dansatori*, în „Muzica", „supliment nr. 9/1954, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

„caraba" și „hangul" cimpoiului [59]; *surdinarea sunetelor* cu mijloace improvizate (de regulă o batistă), la *țambalul mic* portativ [60] etc.

Caracteristice, pentru instrumentele muzicale aerofone populare, sînt mijloacele prin care interpreții urmăresc să le multiplice și să le îmbunătățească performanțele. Se știe astfel că ei folosesc în acest scop fie unele digitații „în furcă" (*Gabelgriffe*), fie procedeul acoperirii pe jumătate a deschiderilor practicate pentru degete în lungul tubului sonor. Asemenea tehnici sînt cunoscute la diverse popoare, inclusiv cel român, numai că în stadiul actual al cercetărilor este aproape imposibil a se preciza care sînt cele proprii poporului nostru și în ce pot consta diferențele specifice.

Un capitol aparte pentru inovațiile de ordin tehnic-interpretativ trebuie rezervat viorii, instrument a cărui existență este semnalată în țara noastră încă din anul 1633 [61], de către Niccolò Barsi [62]. Un argument în sprijinul tezei referitoare la înlocuirea treptată în Țările Române a *keman*-ului [63] prin vioară [64] pare a fi și faptul că se mai pot încă întîlni — deși numai rareori — lăutari-violoniști care cîntă ținînd instrumentul așezat vertical pe genunchi [65]. Aceasta probează că ne aflăm, pentru a doua oară, în fața unui transplant al tradiției pe o tulpină nouă. În mîna lăutarilor vioara s-a generalizat ca instrument solistic, dobîndind ea însăși o tradiție și totodată o tehnică particulară. În afară de inversarea ordinii coardelor (în cazul mai rar al instrumentiștilor „stîngaci") [66] și de unele efecte speciale, ca așezarea unui pahar pe tabla de rezonanță, pentru obținerea unui timbru nazal, sau legarea unui fir din păr de cal de coarda *re*, spre a se imita sfîrîitul unui fus [67], lăutarii folosesc în genere procedee neuzitate în practica cultă a instrumentului, cum sînt: rezemarea lui de piept, sprijinirea palmei mîinii stîngi de gîtul viorii, intonațiile netemperate și frecventele portamente, trilul fals lăutăresc (în fapt un *vibrato* foarte larg), trilurile pe coarde libere [68], sunetele flautate „ca din caval" ș.a.

---

[59] Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 354.

[60] Se evită confuzia sonoră ce ar rezulta din amestecarea sunetelor, dacă acestora nu li s-ar scurta astfel durata vibrațiilor.

[61] Elisabeta Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Revista de etnografie și folclor", București, tom 10, 1965, nr. 3, p. 271—273.

[62] Niccolò Barsi, *Nuova e vera relatione del viaggio fatto da Niccolò Barsi da Lucca nell'anno 1632 sino all 1639 nelle parti di Tartaria, Circasia, Abazza e Mengriglia dove si narrano molti successi strani e curiosi...* . Partea privitoare la Moldova a fost publicată de C. C. Giurescu în lucrarea *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie (1633)*, 56 p. Extras din *Mélanges de l'École Roumaine en France*, Paris-București, 1925. Apud Elisabeta Dolinescu, *op. cit.*, p. 270, nota 5.

[63] *Keman* (*kemāngе*): instrument cordofon (prevăzut cu 2 coarde) de origine asiatică; existent în întreaga lume islamică inclusiv în Egipt, la începutul secolului al X-lea, a ajuns la Bizanț în secolele XI—XII (cf. Werner Bachmann, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1964, p. 42). Instrumentul a pătruns și în Țările Române. În timpul cîntării se ținea vertical, ca și *viola da gamba*. Varianta sa, *sine keman*-ul, se ținea rezemat de piept întocmai ca *viola de braccio*. Vezi Curt Sachs, *Real-Lexikon...*, *op. cit.*, p. 347.

[64] Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 32—33.

[65] Idem, *ibidem*, p. 49, nota 155 (lăutarul orb Nicolae Corduneanu din Pipirig — jud. Bacău).

[66] Idem *ibidem*.

[67] Idem, *ibidem*, p. 50.

[68] Idem, *ibidem*, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro

Tehnici lăutărești aparte sînt aplicate și la alte instrumente cordofone, din care am putea aminti aici ciupirea coardelor chitarei cu un plectru de lemn (în Maramureș) ori cu o pană de gîscă (în Oltenia), sau ciupirea și lovirea coardelor la violoncel cu baghete de lemn (în vestul Transilvaniei), ca manieră de acompaniament avînd la bază figurația metrică [69].

C) O ultimă categorie de aspecte înnoitoare privește îmbogățirea mijloacelor de expresie, care se datorează aceleiași receptivități față de nou a poporului român. Chiar dacă unele fapte cunosc azi o vechime care se pierde într-un trecut îndepărtat, momentul statornicirii lor a avut un caracter revolutiv și ca atare inovator. Schimbările intervenite în funcția unor instrumente ilustrează concludent această legătură între nou și vechi : nouă la timpul apariției dar veche pentru epoca noastră este utilizarea unui instrument solistic, cum ar fi *fluierul*, ca acompaniator în stil heterofonic al glasului omenesc ; invers, vechi instrumente de acompaniament ca *țambalul* sau *cobza*, vădesc astăzi — ca fenomen mai nou — o tendință de folosire solistică [70]. Vechi, de asemenea, sînt rudimentele de polifonie bazată pe ison și, în schimb, mult mai noi procedeele întemeiate pe principiul imitației. Dezvoltarea gîndirii armonice populare, cristalizată în muzica lăutărească în forme care — cu unele adaptări — includ și o parte din experiența armoniei clasice, s-a realizat destul de lent și tardiv (abia în secolul trecut) ; tradiția cîștigată în acest răstimp relativ scurt prezintă însă o certă importanță și pentru creația muzicală cultă, fapt subliniat în valoroasele studii scrise pînă acum asupra acestei probleme [71].

Domeniului relației *tradiție-inovație*, cu privire la lărgirea continuă a gamei mijloacelor de expresie, i se adaugă, mai departe, și alte manifestări. În practica muzicii populare s-au ivit, prin adoptare, instrumente necunoscute pînă în veacul trecut. Au fost introduse astfel *clarinetul*, *goarna* militară, *trompetele* și majoritatea reprezentanților familiei *saxhornilor*, în parte sub influența activității fanfarelor sătești din Moldova și Banat ;

---

[69] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 120—121 și 136, passim.

[70] Observația privește în special practica țambalului în Oltenia, Muntenia și Moldova, unde, prin tradiție, acest instrument avea în cadrul formațiilor un rol exclusiv acompaniator.

[71] Referindu-ne numai la lucrările românești, sînt de menționat (în ordinea apariției) : Zeno Vancea, *Contribuții la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii lăutărești*, în „Muzica", București, III, 1953, nr. 4, p. 12—17 ; Tiberiu Alexandru, *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, în „Muzica", București, IX, 1959, nr. 3, p. 14—19 ; nr. 10, p. 20—25 ; nr. 12, p. 22—26 ; X, 1960, nr. 3, p. 30—34 ; nr. 9, p. 29—34 ; nr. 10, p. 19—21 ; Pascal Bentoiu, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, în „Muzica", București, XII, 1962, nr. 1, p. 13—21 ; nr. 8, p. 25—29 + 5 exemple muzicale ; XIII, 1963, nr. 5, p. 11—15 (republicat în „Studii de muzicologie", vol. I, București, Editura Muzicală, 1965, p. 147—214) ; Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în „Revista de etnografie și folclor", București, IX, 1964, nr. 2, p. 159—174 ; Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969, p. 91—106. Alte cîteva contribuții se datoresc cercetătorilor maghiari : György Ligeti, *Egy Aradmegyei román együttes*, în *Emlékkönyv Kódaly Zoltán 70 születésnapjára*, szerkeztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, Akademyai Kiadó, 1953, p. 399—404 ; Avasi Béla, *A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyüjtése és lejegyzése alapján)*, Budapest, „Néprajzi értesitö", 36, 1954, p. 25—45 (cu rezumat în l. franceză) ; Lajtha László, *Széki gyüjtés*, Budapest, Zenemükiadó, 1954, 363 p. (Népzenei monográphiák, II). (Piesele nr. 1—29 în transcriere integrală, cu acompaniament.)

https://biblioteca-digitala.ro

înaintea primului război mondial au apărut *taragotul* [72], *armonica de gură* și cea cu butoane, iar între cele două războaie *saxofonul* [73] și *acordeonul*. Oarecum paralel cu aceasta s-a produs și substituirea unor instrumente acompaniatoare, prin altele cu posibilități mai mari : chitara a înlocuit în unele locuri cobza, locul amîndurora a fost luat în general de țambal, care la rîndul său cedează acum pasul în fața acordeonului.

Generatoare a celor mai numeroase aspecte inovatoare, privind îmbogățirea resurselor expresive, ni se pare însă a fi utilizarea pe scară largă a *scordaturilor* [74], la instrumentele cu coarde : la chitară [75], violoncel [76], violă [77], vioară de acompaniament [78] și mai ales la vioara cu rol solistic. În istoria acestui instrument fenomenul nu este tocmai atît de nou, întrucît chiar din secolele trecute scordaturile au fost folosite — cu implicații de ordin tehnic sau expresiv [79] — în practica profesională cultă

---

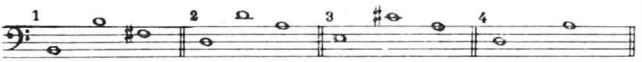
[72] Introdus, către anul 1910, de lăutarul bănățean Luță Iovițâ din Dalci — jud. Caraș-Severin. Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 92.

[73] Din cele 8 mărimi în care se fabrică astăzi instrumentul construit de Adolph Sax (Cf. Wilhelm Demian, *Teoria instrumentelor*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 132), lăutarii români nu au preluat decît *saxofonul-alto* în *Es*.

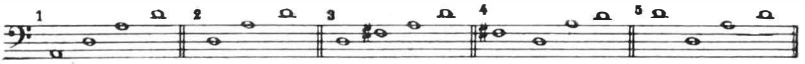
[74] *Scordatura* sau *cordatura* (în opoziție cu *accordatura* = acordajul obișnuit al unui instrument), termen împrumutat din l. italiană (fr. : *violon discordé* sau *violon à cordes ravallées* ; germ. : *Verstimmung*), desemnează modificările acordajului normal. În secolul al XVI-lea, prin această noțiune se înțelegea coborîrea cu un ton a celei mai grave corzi la *lăută*. Vezi *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967, p. 860—861.

[75] Scordaturile chitarei :

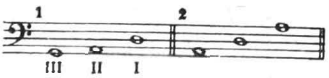
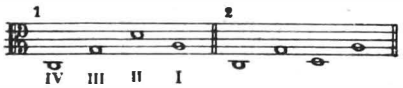
— în Maramureș

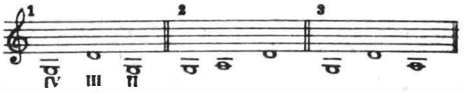


— în Oltenia



Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 120—121.

[76] Idem, *ibidem*, p. 136 :

[77] Idem, *ibidem*, p. 134 (pentru prima scordatură). Cea de a doua a fost culeasă de același autor la 27—29. V. 1960, în împrejurimile Reghinului. Amănunt particular : lăutarul cîntă pe toate coardele deodată, acestea fiind întinse peste un căluș tăiat drept.

[78] Idem, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 48 (formula nr. 3 este cea mai obișnuită) :



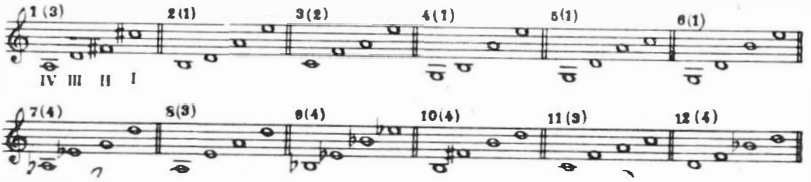
[79] În afara obținerii unor efecte sonore și imitative deosebite, scordaturile simplifică sau elimină anumite dificultăți tehnice. Idem, *ibidem*, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro

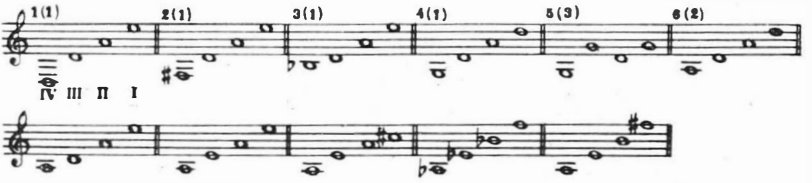
a viorii [80]. Din totalul de 23 pe care l-am putut stabili, 12 scordaturi par a fi necunoscute lăutarilor români [81]; ei au preluat pe cît se pare pe celelalte 11, fiind cele mai frecvente şi mai răspîndite [82], la care au adăugat o impresionantă contribuţie: nu mai puţin de 26 scordaturi apărute în practica populară, profesional-lăutărească a viorii, reprezentînd dovezi ale inventivităţii instrumentiştilor violonişti sau, parţial poate, eventuale împrumuturi din surse rămase deocamdată neidentificate [83].

---

[80] Cf. A. Lefort şi Marc Pincherle, *Le violon*, în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* — fondateur Albert Lavignac, directeur Lionel de la Laurencie — 2-ième partie (Technique — Esthétique — Pédagogie), III — Technique instrumentale (instruments à vent, instruments à percussion, instruments à cordes, instruments automatiques), Paris, Librairie Delagrave, p. 1796; *Riemann Musik Lexikon, ibidem*; *Grove's Dictionary of music*, fifth edition, edited by Eric Blom, VII (R—SO), London, MacMillan & Co. Ltd., 1954, p. 659—660; David D. Boyden, *The History of Violin Playng from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press, 1965, p. 226—227.

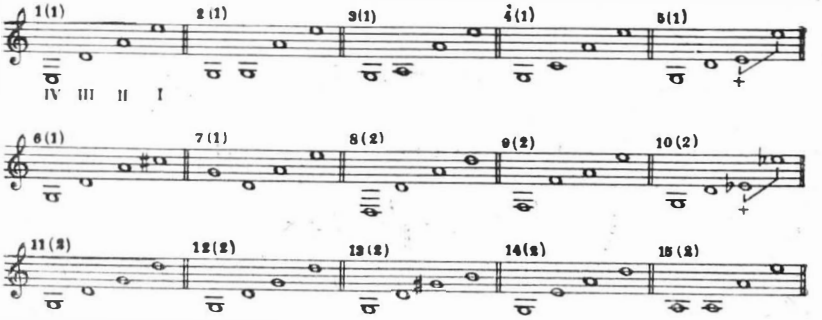
[81] Comparînd datele din lucrările menţionate în nota anterioară cu cele cuprinse în studiul lui Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 39—47, aceste scordaturi sînt:

Legendă: 1. folosită de Emmanuele Barbella şi Bartolomeo Campagnoli; 2. Niccoló Paganini; 3. Pietro Nardini; 4—6. Michel Corrette; 7—12. Heinrich von Biber. Cifrele din paranteză reprezintă *numărul de coarde cărora li se modifică tensiunea normală.*

[82] Idem, *ibidem*, — scordaturi provenind, poate, din practica cultă a viorii:



Au fost folosite astfel: 1. Antonio Lolli; 2. Pierre Marie François de Baillot; 3. Niccoló Paganini; 4—6. Heinrich von Biber; 7. Charles Auguste de Bériot. Jacques Féréol Mazas, François Hubert Prume; 8. Pietro Castrucci, Giuseppe Tartini, Michel Corrette; 9. Heinrich von Biber, Thomas Baltzar, John Playford; 10. Niccoló Paganini; 11. Gustav Mahler (prima violină solo din *Simfonia a IV-a* în Sol major, partea a 2-a).

[83] Vezi Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 39—47 (pentru scordaturile 1—25). Ultima scordatură a fost culeasă de autor la 12. VI. 1954, de la lăutarul Ion Fălcoi din Brădiceni — jud. Gorj.



https://biblioteca-digitala.ro

Nu putem încheia acest capitol fără semnalarea celor mai actuale tendințe cu caracter înnoitor, aparținînd ultimelor decenii, și anume:

— combinarea în formații și „ansambluri" a unor instrumente populare *de același fel* (fig. 8), urmărindu-se augmentarea volumului lor sonor;

— combinarea de instrumente populare *diferite*, avîndu-se în vedere înmulțirea efectelor de culoare sonoră, ca rezultat al diversificării timbrale;

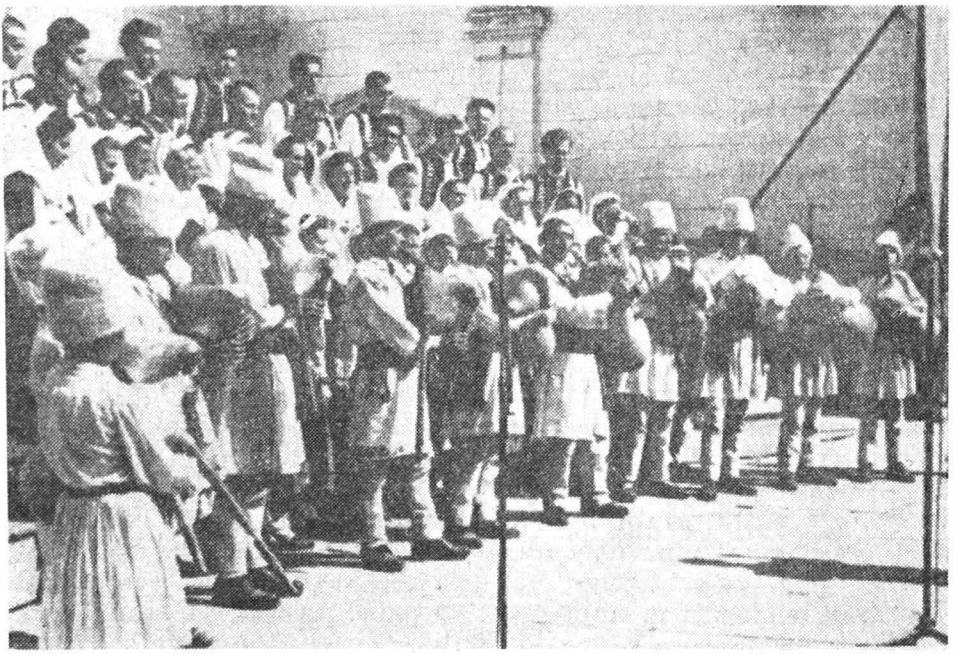
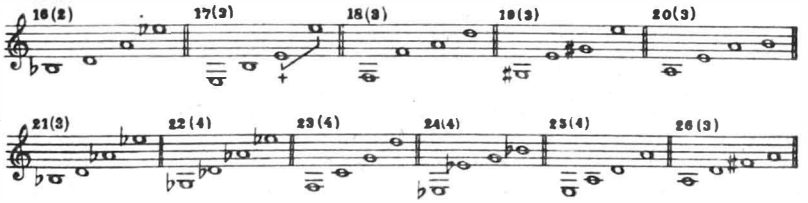


Fig. 8. — „Ansamblu" de cimpoaie din Bătrîni — jud. Prahova (foto 5.576 — Arhiva I.E.F.).

Obs. :+ = se calcă cu același deget deodată pe amîndouă coardele. Între procedeul acordării viorii cu *1 semiton mai sus* (vioara lui Dumitru Bădic din Dumitrești — jud. Vrancea — I. 6.604/AIEF, 13. X. 1938) sau cu *1 ton* (Mihalache Vlădilă din Dăeni — jud. Tulcea — I. 7.942/AIEF, 13. VI. 1940, culegător Emilia Comișel) — aplicat și în muzica cultă (vezi nota 82 ex. 10 și 11) — și coborîrea întregului diapazon cu aceleași intervale, lăutarii români par să aibă preferință pentru această ultimă practică; cu *1 semiton mai jos*: vioara lui G. Dudu din Năruja — jud. Vrancea (I. 5.972/AIEF); cu *1 ton mai jos*, viorile lăutarilor: Ștefan Cucocea din Năruja — jud. Vrancea (I. 5.942/AIEF, 29. VII. 1938, culegător Constantin Bugeanu), Alexandru Florea (I. 5.941/AIEF), Constantin Viorean din Poșești — jud. Prahova (I. 5.510/AIEF, 13. III. 1943, culegător Emilia Comișel) ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro

— tendința netă de evoluție a „tarafului" mic tradițional, spre forma de orchestră populară [84];

— creșterea ponderii instrumentelor de suflat în componența formațiilor instrumentale, fenomen comportînd o latură involutivă pentru vioară, care, pierzîndu-și rolul solistic, rămîne în minoritate chiar ca instrument de acompaniament.

Tot ceea ce am cuprins pînă acum în această privire de ansamblu se datorează, în cea mai mare parte, mersului înainte al lucrurilor, în chip firesc și ireversibil. Nu este însă mai puțin adevărat că se poate vorbi aici și de influența pozitivă a unor *factori stimulatori* ai noului. Înnoirile la care ne-am referit (ca și altele de mai mică importanță pe care nu le-am mai menționat) au avut loc pe fondul deosebitei muzicalități a poporului român, dar, pe lîngă această însușire au mai contribuit : excepționala creștere a mișcării artistice de amatori [85], dezvoltarea orchestrelor populare de stat și a ansamblurilor profesioniste cu profil folcloric, precum și sprijinul oficial pe care statul l-a acordat păstrării tradiției unor instrumente populare ; au existat încercări dirijate de perfecționare a *naiului* și *cobzei* [86], s-au înființat clase de predare în învățămîntul mediu muzical, care au dat bune rezultate [87] și s-au tipărit metode pentru învățarea unor asemenea instrumente [88].

În România de astăzi, ca urmare a intensificării circulației generale a oamenilor și a strîngerii legăturilor dintre sat și oraș, concomitent cu răspîndirea în fiecare colț al țării a mijloacelor moderne de comunicare (carte, presă, film, radio și televiziune), pătrunderea culturii de tip citadin în mediul rural este tot mai puternică. Procesul de apropiere între creația populară și cea cultă, conturat în special în perioada celor 25 de ani de la eliberare, va cunoaște în viitor înfățișări și mai pregnante. Datorită premiselor ce s-au creat pînă acum este de așteptat ca aspectele înnoitoare să apară în anii următori în număr și mai mare, în toate domeniile vieții cultural-artistice. Perioada marilor sinteze poate fi considerată deschisă. În această perspectivă, pe măsură ce ajunge să dispună de o *tradiție pro-*

---

[84] Florin Georgescu, *Folclorul și mișcarea artistică de amatori*, în „Revista de folclor" București, IV, 1959, nr. 1—2, p. 110—111. Vezi și Adrian Vicol, *Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori*, în „Muzica", VI, 1956, nr. 10, p. 18—19.

[85] Cf. Florin Georgescu, *op. cit.*, p. 97—99.

[86] Lungirea gîtului și reducerea dimensiunilor cobzei la proporțiile unei mandoline (încercare nefinalizată, întreprinsă în Institutul de folclor, instrumentul fiind destinat orchestrei populare „Barbu Lăutaru", care în perioada 1949—1953 desfășura o activitate cu caracter experimental sub egida Institutului) ; construirea unui *cvartet de cobze* (sopran, alto, tenor și bas) de către luthierul Ion Paraiciuc și a unui *nai* cu 24 tuburi metalice, acordabile prin pistoane cu înșurubare, după indicațiile Col. Dinu Stelian — Maestru emerit al artei (Ansamblul M.F.A. — 1949—1950). Instrumentele se păstrează astăzi în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. O încercare de construire a unui *nai de acompaniament* (cu 15 tuburi din lemn de fag fiert) a aparținut etnomuzicologului Ilarion Cocișiu (1910—1952). Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale....*, *op. cit.*, p. 74—75 și 117—118.

[87] Clasa de *nai* a lui Fănică Luca — Artist emerit (1894—1968), de la Liceul de muzică nr. 1 din București, a format elemente valoroase cum sînt Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănaru, Gh. Zamfir ș.a., care vor continua tradiția acestui instrument. Apud Tiberiu Alexandru, *Fănică Luca*, în „Revista de etnografie și folclor", București, tom 14, 1969, nr. 2, p. 152.

[88] Vezi Ion Zlotea — Constantin Zamfir, *Metodă de cobză*, București, ESPLA, [1955], 97 p., și Constantin Gh. Prichici, *Metodă de țambal*, București, ESPLA, [1956], 145 p.

https://biblioteca-digitala.ro

prie [89], noul devine element motric şi factor generator în continuare pentru alte forme izvorînd din dinamica raportului tradiţiei cu inovaţia, care vor lărgi permanent orizontul culturii făurite de poporul nostru, pe parcursul a două milenii de existenţă [90].

À PROPOS DE QUELQUES ASPECTS INNOVATEURS DANS LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE POPULAIRE INSTRUMENTALE

Dans son ouvrage l'auteur se propose de montrer, d'une manière succinte et systématique, les aspects principaux et spécifiques du dualisme *tradition-innovation*, considérés du point de vue *organologique*, dans la musique populaire roumaine.

Après une courte analyse théorique dans laquelle est mentionnée aussi l'opinion de Constantin Brăiloiu sur le problème en discussion, les aspects innovateurs sont groupés en trois grandes catégories envisageant : A) *la construction des instruments de musique* ; B) *la technique de l'exécution instrumentale* ; C) *l'enrichissement des moyens d'expression*.

Les innovations appartenant à la première catégorie et comprenant en même temps des perfectionnements à caractère *ergologique*, sont divisées par l'auteur en plusieurs groupes qui concernent : 1) la substitution des matériaux traditionnels de construction par des produits « semi-ouvrés» de l'industrie, 2) l'adaptation de certains instruments afin de servir à des buts utilitaires, 3) le perfectionnement de quelques anciens instruments populaires, 4) l'accomplissement de transformations et d'adaptations aux instruments modernes assimilés dans la pratique instrumentale populaire, 5) l'appropriation de l'adresse dans la construction de tels instruments modernes, accessoires et outillages confectionnés avec des moyens industriels, 6) la création de divers instruments populaires inédits — et 7) la spécialisation « en proportion de masse » (dans un nombre d'agglomérations rurales) et même par phases de production (la division du travail à l'intérieur d'un groupe de villages), dans le processus de construction et de mise en valeur des instruments musicaux populaires.

Dans ses considérations sur la deuxième catégorie des phénomènes, l'auteur s'occupe des *solutions et procédés originaux* utilisés par les interprètes populaires, sur le plan de la technique instrumentale ; on y poursuit ainsi les pratiques et les effets particuliers réalisés sur les différents instruments — surtout *aérophones* et *cordophones* — autant par les artistes populaires non-professionnels que par les ménétriers.

En ce qui concerne la dernière catégorie d'innovations, on précise tout d'abord qu'elles ne sont pas toutes de date récente, mais qu'on a eu en vue *le caractère de nouveauté rapporté au moment historique* de leur apparition. Plus loin, après avoir montré comment et quand s'est produite

[89] Cf. Nicolae Rădulescu, *op. cit.*, p. 382 (observaţia autorului privind vioara cu pîlnie).

[90] Pentru înlesnirea accesului la unele surse bibliografice şi pentru bunăvoinţa cu care i s-au pus la dispoziţie cîteva din datele cercetării, autorul mulţumeşte pe această cale tovarăşilor Tiberiu Alexandru (şef al sectorului muzical), Gottfried Habenicht şi Adrian Vicol (cercetători ştiinţifici principali), din Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

https://biblioteca-digitala.ro

l'introduction des nouveaux instruments dans la pratique populaire, aussi bien que les conséquences de ce fait sur la vie folklorique, on souligne l'importance de l'emploi sur une vaste échelle du jeu *à cordes ravallées* (à *scordatura*) sur les instruments cordophones, en accentuant ici la contribution des ménétriers à l'élargissement de la gamme des moyens d'expression.

En signalant les plus actuelles tendances à caractère innovateur parues pendant les dernières décennies dans la musique populaire instrumentale et démontrant l'existence tout comme l'influence positive de quelques *facteurs stimulant la nouveauté*, l'auteur tire ses conclusions: il considère que les éléments innovateurs arrivent par la progression du temps à *fonder leur propre tradition*, qui, exceptant la fonction génératrice d'autres mises à neuf, ouvre à la fois la période des grandes synthèses qui sont à attendre pour l'avenir, dans les conditions de la pénétration toujours croissante de la culture citadine dans l'ambiance rurale, et comme résultat d'un contact de plus en plus étroit entre la création artistique professionnelle et la création folklorique.

https://biblioteca-digitala.ro

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN ȚARA LOVIȘTEI * (I)

CONSTANTIN MOHANU

A. COLINDATUL FECIORILOR

Specia folclorică cea mai frecventă în Loviștea rămîne fără îndoială colinda și, îndeosebi, colinda laică. Creații anonime avînd menirea unor cîntece de urare, de belșug și sănătate, cu o largă desfășurare epică, ce le apropie adesea de baladă, dar pătrunse și de un anume lirism, colindele din Loviștea impresionează prin ineditul poeziei și al melodiilor ce le însoțesc. Alături de Hațeg, Țara Loviștei, inclusiv Valea Lotrului [1], con-

* Lucrarea de față își propune cercetarea de ansamblu a obiceiurilor de iarnă din această zonă de munte. Materialul va apărea în 2—3 numere ale revistei.

[1] Tradiția locală atribuie pînă astăzi numele de Loviștea bazinului Titești, îndeosebi comunelor Boișoara și Perișani (după noua împărțire administrativă), deci în stînga Oltului, cu toate că majoritatea istoricilor din trecut situau Țara Loviștei la vest de Olt, iar unii la nord de Lotru, denumind-o chiar „Țara Lotrului". În sensul tradiției a fost elucidată problema și de Ion Conea, în lucrarea de geografie istorică *Țara Loviștei*, apărută în „Buletinul Societății de geografie" an III, 1934, arătînd că pe Valea Lotrului Loviștea s-a întins mai tîrziu „ca unitate administrativă", drept pentru care dedică lucrarea sa atît Loviștei propriu-zise, cît și ținutului drept al Oltului, cu întreaga vale a Lotrului (ținut denumit în trecut de unii istorici Țara Lotrului, dar și Lytiria). Toate aceste ținuturi au fost cuprinse, pînă la 1833, în plaiul Loviștei intrat în componența județului Argeș, care se învecina în felul acesta, în partea de nord-vest, cu județul Gorj, așa cum arată harta stolnicului Cantacuzino și cum menționează Dionisie Fotino (*Istoria Daciei*, traducerea lui Sion, III, p. 160). În 1833, ca urmare a reformelor administrative inițiate de Regulamentul organic, Oltul devine hotar între județele Argeș și Vîlcea, iar plaiul Loviștei se restrînge, rămînînd numai la răsărit de Olt, unde ființează oficial pînă în 1908, cînd este înlocuit, ca denumire, cu plasa Oltul-de-Sus.

Numele de Loviștea s-a mai folosit oficial, pentru ceea ce fusese pe timpuri (pînă în 1833) vechiul plai al Loviștei, o dată cu raionarea, cînd raionul Loviștea, cu reședința la Brezoi, cuprinde din nou Loviștea propriu-zisă cu întreaga vale a Oltului și satele lotrene pînă la Voineasa. Astăzi atît Loviștea propriu-zisă cît și Valea Lotrului fac parte din județul Vîlcea.

Ținînd seama de poziția geografică, de trecutul istoric comun al acestor locuri intramontane, de dezvoltarea Văii Lotrului în strînsă legătură cu Loviștea propriu-zisă, de numeroasele elemente etnografice și, mai ales, de temele și motivele folclorice ce le apropie atît de mult, nu am cercetat, din punct de vedere folcloric, separat aceste două microzone (Valea Lotrului avînd doar cinci așezări — orășelul Brezoi, Sălișteă, Malaia, Ciunget și Voineasa), ci le-am considerat ca făcînd parte din aceeași arie folclorică ce nu poate fi denumită decît Țara Loviștei — cuprinsă între cele două defilee ale Oltului, la sud defileul Lotru-Călimănești, iar la nord defileul Cîineni-Turnu-Roșu, comunicînd spre Curtea-de-Argeș prin Posada Perișanilor, iar de jur împrejur fiind străjuită de rama munților. Cu toate deosebirile întîlnite, uneori nu numai de nuanță, cele două microzone se întregesc, se completează reciproc în multe privințe.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 217—230, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

stituie una din zonele folclorice care au conservat cel mai bine această străveche manifestare poetică a poporului nostru. Sînt sate în care am înregistrat peste 30 de colinde, cu peste 26 melodii diferite, şi nu există sat loviştean să nu cunoască măcar 15 colinde şi tot atîtea melodii.

Demn de remarcat este însă faptul că obiceiul colindatului păstrează aici, în Loviştea, acele momente din vremuri străvechi care s-au pierdut în alte părţi ale ţării. Colindele se împart strict după aceste momente, ca într-un ritual, de la legile căruia nu te poţi abate: sînt colinde de fereastră, colinde în momentul cînd se intră în casă, colinde de masă, denumite de cele mai multe ori „cîntece de masă", colinde de gazdă, de fecior, de fată, urarea darurilor, colinde de încheiere (de plecare) şi colindele cîntate cînd se ivesc zorile. De aici decurge şi obligativitatea unui număr de colinde, corespunzătoare momentelor enunţate mai sus, pentru fiecare existînd unul sau mai multe colinde, din care colindătorii pot să aleagă. La cele pentru gazdă, pentru băiat şi fată întîlnim colinde speciale pentru o anumită vîrstă: de gazdă tînără, de gazdă bătrînă, de văduvă; de fată mică, fată de măritat, fată logodită, pentru fetele bătrîne, „uitate"; de băiat mic, de fecior de însurat.

Sînt de asemenea colinde care reflectă gradele de rudenie: doi băieţi fraţi, trei fraţi, mai mulţi fraţi; două surori; pentru frate şi soră.

Sînt colinde speciale pentru unele profesiuni: cioban, fată de cioban, vînător, călăreţ, oştean, iar una din colinde (*Judele*) consemnează schimburile comerciale pastorale. Am întîlnit şi colinde care reflectă pregnant o anumită realitate istorică, trăită de oamenii acestor plaiuri, situate în imediata vecinătate a Transilvaniei [2].

Colindatul feciorilor constituie evenimentul cel mai important în viaţa satului din timpul sărbătorilor de iarnă. De aceea trebuie să se desfăşoare în mod ireproşabil. Conştienţi de acest lucru, băieţii din fiecare sat încep pregătirea pentru colindat de la începutul lunii decembrie, uneori chiar din noiembrie. Încă de pe acum se desemnează, în cele mai multe sate, cel care va conduce activitatea colindătorilor de-a lungul sărbătorilor. Sînt rare cazurile cînd acesta se alege doar cu cîteva zile înainte de a începe colindatul.

---

[2] Într-unul din colindele cu cerbul de pe valea Lotrului, locul blestemului-testament, întîlnit în alte colinde cu o temă asemănătoare („Cu oasele casa-ţi vei clădi/ Cu pielea-ţi vei acoperi"), îl ia exprimarea regretului că regele munţilor nu va mai putea să-şi revadă locurile de unde a fost silit să se pribegească din atîtea şi atîtea motive: „Săgeată mugeată/ Fire-ai blestemată !/ Tu dac-ai fi fost/ O dalbă flintulică/ Tu mi-ai fi pocnit/ Eu te-şi fi auzit/ Şi mi-aş fi făcut/ Două, trei sărite/ Peste-un vîrf de munte,/ Peste-un vîrf de deal/ Tot la deal, la deal, /Tot către Ardeal/ Că-i locul cu drag". În acest caz — unic în poezia colindelor — colindul respectiv şi-a pierdut funcţia iniţială (testamentul fiind implicit o urare), căpătînd o altă funcţie, atît de legată de istorie, prin capacitatea lui de a îngemăna în ţesătura-i poetică aspiraţii naţionale. Ca şi doinele şi baladele, colindele sînt expresie fidelă a unei inimi comune tuturor românilor dovedind încă o dată, în modul cel mai elocvent, cum creaţia orală reprezintă însumarea unor valenţe spirituale de înaltă clasă artistică.

https://biblioteca-digitala.ro

În majoritatea satelor [3] i se spune „șeful băieților". În Ciinenii-de-Argeș, Ciinenii-de-Vîlcea [4], Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa i se spune „vătaf"; „vătașă" — în Boișoara; iar în Cucoi — „primarul băieților". În Ciinenii-de-Argeș pe lîngă „vătaf" i se mai spune și „tartorul băieților". În toate satele șeful băieților este de cele mai multe ori și casier.

În trecut termenul cel mai frecvent pentru desemnarea conducătorului colindătorilor era acela de „vătaf", nume purtat și pe linie administrativă de cel care conducea plaiul Loviștei pînă în 1908, cînd „plaiul" ca denumire administrativă este înlocuit cu aceea de „plasă". Vătaful va dirija pregătirea pentru colindat și, aproape în toate satele, va organiza jocul și petrecerile tineretului de-a lungul sărbătorilor de iarnă. Vătaful trebuie să se bucure de încredere, autoritate și bineînțeles să aibă o conduită ireproșabilă. De obicei se alege dintre cei care știu cel mai bine colindele și din cei care au făcut armata, dar încă nu s-au căsătorit.

Alegerea conducătorului cetei de colindători se face în mod firesc, fără un ceremonial anume. Feciorul care se bucură de cea mai mare autoritate și cunoaște cel mai bine colindele se impune de la sine. Atribuțiile lui țin pînă la sfîrșitul sărbătorilor, însă uneori se prelungesc — în ceea ce privește organizarea jocului și a petrecerilor — și în restul anului.

Organizarea feciorilor în ceată implică o anume disciplină, respectarea hotărîrilor luate în comun fiind supravegheată de vătaf, dar nu putem vorbi de un caracter de „disciplină militară" ce îl îmbracă — sau îl îmbrăca pînă nu de mult — strînsul în ceată al feciorilor din unele sate din Transilvania (Lisa, de exemplu, de lîngă Făgăraș).

Din informațiile primite rezultă că în toate satele, atît din stînga cît și din dreapta Oltului, s-a colindat dintotdeauna, n-a existat an — nici chiar în timpul războiului — în care să nu se colinde. În Ciunget — sat nou — ni s-a relatat că „acum vreo 50 de ani cînd de-abia se-njghebaseră cîteva case, veneau din Malaia și colindau — dar, se-ntîmpla și să nu vină cînd era vreo iarnă grea". În cazul satelor prea mici, al cătunelor, băieții din sate diferite fac ceată comună, cum se întîmplă în Gruiul-Lupului și Blănoi, unde dintotdeauna feciorii au colindat împreună. Tot ceată comună se face în Clocotici și Bradu ca și în Surdoi și Poiana.

Sînt și cazuri cînd unele cătune, fiind prea mici și prea apropiate unele de altele, se grupează în jurul unui sat, formînd o ceată mai mare de colindători: astfel feciorii din Corbu, Golotreni, de pe malul drept al

[3] În urmărirea fiecărei probleme în parte, legate de obiceiul colindatului, enunțarea satelor cercetate se va face, pentru malul stîng al Oltului, de la sud spre nord, urmînd vechiul drum al Loviștei, care unea Curtea-de-Argeș cu Ciinenii, iar pentru malul drept al Oltului, de la nord spre sud, pînă la Brezoi, iar de acolo spre vest urmînd valea Lotrului. Ordinea va fi următoarea: Perișani, Mlăceni, Cucoi, Titești, Bratovești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani, Greblești, Ciinenii-de-Argeș, Ciinenii-de-Vîlcea, Robești, Balota (Sărăcinești), Călinești, Proieni, Brezoi (singurul orășel), Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa. După noua reformă administrativă toate aceste localități sînt cuprinse în 7 comune: Perișani, Racoviță, Boișoara, Ciineni, Brezoi, Malaia, Voineasa. În trecut numărul comunelor era dublu.

[4] Situate de o parte și de alta a Oltului și legate prin podul de peste rîul abia ieșit din defileul Ciineni-Turnu-Roșu aceste două sate au făcut parte pînă acum două decenii din județe diferite, respectiv Argeș și Vîlcea. În urma reformelor administrative ambele sate constituiau limita nordică a fostei regiuni Argeș, iar astăzi aparțin județului Vîlcea, ca întreaga Loviște. Deși oficial au fost denumite Ciinenii-Mici și Ciinenii-Mari, păstrăm denumirea veche, singura care circulă și astăzi în satele respective.

https://biblioteca-digitala.ro

Oltului, și cei din Drăgănești și Văratica (sate mici, izolate sub pădure, pe malul răsăritean al Oltului, și care nu pot comunica cu primele două situate la șosea, decît peste Olt cu barca) fac ceată comună cu cei din Proieni. Așa cum și alte așezări foarte mici se asociază cu satul mai mare din care s-au desprins: Pripoară cu Perișani; Priloage cu Greblești; Țuțulești cu Racoviță; Valea-lui-Stan cu Brezoi; Păscoaia cu Sălișteș; Valea-Măcești și Voinești cu Voineasa. Chiar dacă din aceste așezări mici nu sînt feciori în ceată ele tot sînt colindate de una din cele două cete ale satului mai mare vecin. Menționăm că feciorii din Cîinenii-de-Vîlcea merg cu colindul și la Rîul-Vadului, de unde niciodată n-a venit nimeni în ceata Cîinenilor.

Din motive lesne de înțeles, în asemenea cazuri nu menționăm decît satul care reprezintă majoritatea cetei de colindători și ale cărui informații oferite caracterizează și satele vecine asociate în timpul colindatului. Tot din dorința de simplificare, dintre satele fostei comune Perișani (Poiana, Surdoiu, Pripoară, Băiașu, Perișani, Mlăceni, Spin, Podeni) nu menționăm decît Perișanii și Mlăcenii, care oferă nota specifică și pentru celelalte.

Putem afirma că în nici una din comunele care fiinșau în trecut în Loviștea nu există o așa mare asemănare ca între satele și cătunele fostei comune Perișani. Chiar în cele două menționate — sate mult mai mari decît celelalte — obiceiurile sînt identice. Astăzi comuna Perișani include și satele Cucoi, Titești și Bratovești din fosta comună Titești, dar aceste trei sate prezintă diferențieri atît față de fosta comună Perișani, cît și de la sat la sat, de cele mai multe ori.

Tinerii care s-au hotărît să săvîrșească, în anul în curs, un ritual vechi de secole încep în lungile nopți de iarnă repetarea sau învățarea colindelor, acasă la vătaf, la unul dintre ei, la un bătrîn care știe bine colindele, dar, mai ales, în șezătoare [5]. Aici, printre alte cîntece și jocuri de șezătoare, unele la fel de arhaice ca și colindele, tinerii învață unul de la altul colindele de fereastră, colinde de masă și pentru gazdă și, cu deosebire, colindele de băiat și pe cele pentru fete. Astfel că după ce un *Ion* și o *Ileană* sînt îndemnați să se sărute, așa fiind jocul (*Gajurile*, *Craii*, etc.), aceiași vor apărea în colind alături, însoțiți: „Unde-i *Ion* și cu *Ileana*,/ Unde sînt ei cei frumoși?/ Ei să-mi fie sănătoși!". Colectivitatea le-a declarat celor doi ceea ce ei nu au îndrăznit să-și mărturisească. Sub acest aspect se poate intui o legătură între unele cîntece și jocuri din șezătoare al căror sens este „destinarea unui cuplu" și colindele de fată și băiat, care, aproape în exclusivitate, se termină printr-o urare de căsătorie [6].

Trebuie menționat însă că în șezătoare colindele se cîntă numai în perioada de pregătire a colindatului, după sărbători ele nu mai sînt nici măcar pomenite. Iar fetele niciodată nu cîntă colindele, nici în perioada de pregătire. Ceea ce nu înseamnă că nu le pot memora. Astfel se explică

[5] Sînt și cazuri (Titești) în care feciorii cîntă colindele în șezătoare numai cînd le-au învățat bine, după o pregătire prealabilă „ca să nu se facă de rîs în fața fetelor".

[6] Aproape că nu există seară a lui decembrie pînă în ziua de Ajun în care să nu se cînte colindele în șezătoare, tot repertoriul, dar mai ales colindele de fată și de băiat, citeodată fiind „colindați" toți cei de față. În felul acesta putem afirma că, de cele mai multe ori, colindatul se săvîrșește cu adevărat în șezătoare, noaptea de Crăciun fiind una de protocol pentru colindători și constituind un prilej de a-și lua rămas bun de la colinde, după ce le-au executat ireproșabil la casa fiecărui sătean.

https://biblioteca-digitala.ro

faptul că într-un sat (Călinești) am găsit informatori asupra colindelor și printre femeile în vîrstă, care au afirmat că le reține din „șezătoare", iar în satul Gruiul-Lupului cel mai bun informator era corectat adesea de o bătrînă de 70 de ani. Informatorii mai în vîrstă din Bumbuiești mi-au declarat că, pe cînd erau feciori, aveau totdeauna teamă de o femeie, Stanca Vîlcului, care „dacă greșeau un cuvînt, îi dădea afară din casă".

În general în întreaga Loviște colindă băieții începînd de la 15—16 ani pînă la vîrsta însurătorii [7] și chiar „flăcăii tomnatici". Rar sau aproape de loc merg cei căsătoriți și numai atunci cînd sînt rugați de băieți ca să-i ajute, numărul lor fiind prea mic ca să constituie o ceată. În unele sate fac cete aparte cei căsătoriți și merg să colinde pe la familiile celor din ceată, pe la neamuri sau pe la prieteni (Titești, Boișoara). Asta o fac mai mult ca să-și „petreacă", să-și mai aducă aminte de cînd erau ei „junii buni colindători".

Pe Valea Lotrului (Malaia, Ciunget, Voineasa), pînă nu de mult, colindau, alături de băieți, și „oamenii însurați și bătrînii cei mai bătrîni". Dar „încet, încet s-au lăsat bătrînii".

Demn de reținut este că în Loviștea nu prea se folosește termenul „colindător". Se spune rar „Au venit colindătorii", dar se spune întotdeauna „Au venit băieții", aproape toți băieții din sat fiind acum „colindători", și de-a lungul sărbătorilor de iarnă, mai tot timpul împreună, nedespărțiți la colindat, la joc și la petrecere. La pregătirea pentru colindat participă cu toții, dar care nu a învățat suficient colindele, de cele mai multe ori, nu este primit în ceata colindătorilor : „ce să caute cu noi dacă nu știe să cînte". Dintre cei care nu au învățat sau le știu mai puțin, se alege unul care va purta sacul cu darurile colindătorilor. Dacă nu va învăța, tot el va purta sacul și anul viitor, dacă vrea să rămînă în ceată.

În general ceata de colindători se constituie chiar la începutul pregătirii. Însă de multe ori definitivarea ei are loc cu cîteva zile înainte de Ajun, cînd vin și tinerii plecați la diverse lucrări în afara satului. În toate satele Loviștei ceata colindătorilor poartă denumirea de „preucă" [8],

---

[7] În colindele de la fereastră, colinde de ceremonial, care în majoritate se constituie ca niște *Colinde despre colind*, așa cum în lirică avem cîntece despre cîntec, întîlnim versuri care ne indică cine sînt chemați să împlinească „legea" colindatului : „Junii buni colindători/ Cei mai buni cugetători" — deci tinerii cu cel mai curat „cuget". Drept pentru care în aceleași colinde ceata colindătorilor este reprezentată alegoric printr-un stol de porumbei — simbol al purității specifice actelor rituale.

[8] Termenul „preucă", cu sensul de „grup sau ceată de colindători", nu l-am găsit atestat în nici o culegere de colinde din cele tipărite pînă azi. Nu e consemnat nici în dicționarele limbii române, inclusiv cele dialectale. Cu un sens diferit de cel atribuit în Țara Loviștei, cuvîntul e atestat în *Dicționarul limbii românești*, tipărit la Iași, în 1939, de A. Scriban. Autorul citează texte care arată răspîndirea lui în Moldova : „o preucă de cai", „preucă" fiind definit ca o variantă de la „priocă", întîlnit în Ilfov (Muntenia), cu sensul de „herghelie mică". Termenul „preucă" din Loviștea ar putea fi derivat și de la un verb din slava veche : *priuciti* cu sensul de „a domestici ; a obișnui pe cineva a face ceva, a învăța ceva într-un anume fel". Dacă luăm în considerație faptul că termenul *preucă* l-am găsit în unul din satele Loviștei (Bumbuiești) la cei mai bătrîni și în expresia „Veneau băieții *preucă*"—referindu-se la ceata de călăreți din alaiul ginerelui spre casa miresei, putem desprinde sensul arhaic al cuvîntului, acela de „grup", indiferent că în vechime desemna grupul de călăreți sau acela al colindătorilor. Prezența vie a termenului astăzi se datorește tendinței generale a colindelor de a păstra neștirbit textul, tendință reflectată și de păstrarea unor forme verbale specifice secolului al XVI-lea („Cin' pe tine bun te-au *fapt*"). Paralel s-au păstrat și vechile noțiuni ce se încadrează unei terminologia a colindatului.

https://biblioteca-digitala.ro

termen ce desemnează un grup în componența căruia nu intră un anumit număr de colindători, acest număr putînd fi cît de mare, însă niciodată mai mic de șase, număr necesar pentru a se putea cînta în cete de cel puțin trei colindători, în „strane" [9], toate colindele, cu mici excepții, fiind cîntate antifonic.

În majoritatea satelor se alcătuiesc cîte două preuci. Atît preucile cît și stranele se constituie în primul rînd pe criterii artistice, în fiecare grup trebuie să fie cîțiva care să știe mai bine colindele. Însă întotdeauna o preucă cuprinde feciorii din aceeași parte a satului, din uliție vecine, aceștia mergînd și la aceeași șezătoare. În constituirea stranelor (două sau mai multe) intervine uneori — după criteriul artistic — și criteriul prieteniei sau acela al rudeniei. Componența preucii se schimbă de la an la an: feciorii cei mai în vîrstă se căsătoresc și vin alți tineri care le iau locul. Fiecare preucă se pregătește separat, dar de multe ori la pregătire se întîlnesc ambele preuci, cînd se desemnează și vătaful băieților pe întregul sat, ales dintre cei doi șefi de preucă, atunci cînd nu a fost ales chiar de la începutul pregătirii.

Dată fiind legătura indisolubilă între text și melodie, colindele se învață și se repetă cîntîndu-se în grup, ceata respectivă urmînd pe cel care le știe mai bine, începătorii cîntă cu o voce mai scăzută pînă învață. Chiar de la început se cîntă antifonic, în acest scop fiecare strană avîndu-și conducătorul ei, la una din strane acesta fiind chiar șeful preucii. Nu se învață separat textul. Chiar informatorii cei mai buni recurg la melodie pentru comunicarea textului. Dintre toate satele cercetate numai în trei am găsit textul notat în „caiete de colinde" (Titești, Robești, Voineasa). În cazul acesta, textul transcris a fost confruntat cu cei mai buni informatori.

În cea mai mare parte melodiile diferă de la sat la sat. Colindătorii intenționat nu vor să cînte ca în satul vecin. La o repetiție în satul Bumbuiești, în decembrie 1965, șeful băieților a întrerupt spunînd: „Nu e bine, e ca la Boișoară". Am întîlnit foarte rar în același sat două texte pe aceeași melodie, însă niciodată două melodii pentru același text. Menționăm că în unul din sate (Găujani) am întîlnit un colind care începe cu recitativ (*La inimile cîmpilor*), așa cum *Ziorile* se încheie prin recitativ (Nu vă revărsați!) în satul respectiv și în două sate vecine (Boișoara, Bumbuiești) precum și în Brezoi.

Colindele trebuie învățate toate, fiecare cu melodia lui, „pentru că nu știi ce pretenție are omul". Preferințele unor gazde ajung să fie cunoscute de toți. Se întîmplă ca și colindele să fie denumite după numele celor care le preferă „Colindul lui N..." (Ciinenii-de-Argeș, Voineasa, Gruiul-Lupului).

Sînt și colinde care, pentru că nu s-a ivit prilejul a fi cîntate, se uită. Astfel colindul de față logodită, din satul Boișoara, nefiind ani de-a rîndul nici o fată logodită în momentul cînd umblau colindătorii, a fost scos din repertoriu într-un timp. Dar, odată oferit prilejul, feciorii aleargă la bătrîni și-nvață colindele pe care nu le știu. Însă de cele mai multe ori la

[9] Termenul cu un sens apropiat celui de aci este consemnat de Candrea în *Dicționarul enciclopedic ilustrat*: „corul unei biserici împărțit în două grupuri: *strana dreaptă* și *strana stîngă*". Cu totul nouă ne apare forma *strănaș*, derivată de la *strană* și desemnînd pe conducătorul acesteia. Termenul *strănaș* l-am înregistrat într-un singur sat (Bratovești).

https://biblioteca-digitala.ro

pregătire, mai ales la început, participă și oameni însurați și chiar bătrînii „care îi îndreaptă pe băieți acolo unde greșesc".

Nu am întîlnit în nici un sat colinde noi : repertoriul este cel vechi. În cîteva cazuri am găsit colinde împrumutate de la alte sate, „aduse" [10].

La pregătirea colindătorilor participă uneori și feciorii mai mici care nu vor merge la colindat în anul acela ; ei vin să învețe colindele, „vin ca ucenici", ni s-a relatat în satele Perișani și Mlăceni.

După ce colindătorii s-au pregătit îndelung, se strîng cu toții în ziua de Ajun la unul dintre fruntașii lor și își împart satul în două (după numărul de case) : în fiecare parte a satului va colinda cîte o preucă, în așa fel încît pînă în zorii zilei să nu rămînă nici o casă necolindată. În satele mici colindă o singură preucă, nu se mai împarte satul în două.

Desfășurarea în condiții optime a colindatului depinde în mare măsură de conducătorii stranelor. Ei trebuie să știe la perfecție atît textul cît și melodia. De cele mai multe ori, dar mai ales la pregătire, „șeful" stranei începe primul grupul de versuri ce revine unei strane (de unde și denumirea de „înaintaș"), fiind urmat de ceilalți. Conducătorul stranei este denumit diferit de la sat la sat : „cap de strană" (Perișani, Mlăceni, Titești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Cîinenii-de-Argeș, Robești, Balota (Sărăcinești) [11] ; „șef de strană" (Cucoi, Cîinenii-de-Vîlcea) ; „strănaș" (Bratovești) ; „înaintaș" (Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani, Greblești, Călinești, Proieni).

În satele de pe Valea Lotrului nu se folosește termenul de „strană", cetele mai mici fiind numite tot preuci, iar conducătorul lor tot „șef de preucă" (preuca întîi, a doua etc. . . .).

Dacă înainte preuca se împărțea în „strane" sau „preuci mai mici", cît de multe, astăzi, în majoritatea satelor, preuca se subîmparte numai în două strane.

O strană cîntă două versuri din colind și refrenul respectiv, strana următoare continuînd cu alte două versuri și refrenul. În cazul în care strana care urmează nu „intră" imediat, îi ia versurile altă strană, atunci cînd preuca se împarte în mai multe cete, sau chiar strana care a cîntat înainte, cînd preuca e împărțită numai în două strane. Principalul este să nu se greșească și să nu se sară din colind. Și astăzi, dar mai ales în

---

[10] Astfel, în satul Titești colindul *Sub cer verde răsărit* (tipul „Prădarea raiului") a fost adus de la Bumbuiești ; colindul *Colo sus, Doamne, mai sus* (o contaminare între tipurile „Scalda" și „Ce-i mai bun pe-acest pămînt") a fost adus în Călinești de la Greblești ; *Ziorile*, care se cîntau mai înainte la Robești, erau aduse de la Găujani ; în Sălișle am găsit două colinde aduse de la Călimănești (hotarul sudic al Loviștei) : *Ferice, ferice* (colind de gazdă) și *Ziorile* cu motivul „Fiu căutat de maică", deși mai există un tip de *Ziori* local care se aseamănă cu majoritatea colindelor de *Ziori* întîlnite în zona cercetată. (Menționăm că Sălișlea este singurul sat în care am găsit două tipuri diferite pentru *Ziori*.) Asupra colindului pastoral intitulat *Judele* ni s-a relatat în satele din stînga Oltului (Copăceni, Clocotici, Gruiul-Lupului) că „a fost adus de pe Lotru de Stanciu haiducul, care a haiducit în „Munții Lotrului". Astăzi, deși l-am înregistrat în toate satele lotrene, colindul se prezintă mai realizat artistic în satele în care „a fost adus".

[11] Vechea denumire a satului, Sărăcinești, luată — așa cum mărturisesc bătrînii — de la muntele Sărăcinul, a fost înlocuită în ultimii ani cu aceea de „Balota", împrumutată tot unui munte. Vom menționa întotdeauna atît denumirea nouă a satului cît și pe cea veche între paranteze. Menționăm că aceasta din urmă circulă mai mult, atît în satul respectiv, cît și în cele vecine.

https://biblioteca-digitala.ro

trecut, nu termină bine o grupă că cealaltă „intră peste ea" producînd o polifonie rudimentară.

Așa cum reiese din unele relatări, în trecut strana a doua intra întotdeauna reluînd ultimul vers cîntat de strana precedentă. Repetarea versurilor era obligatorie la cîntecele de ritual. Astăzi repetarea versurilor se face mai rar. Am întîlnit-o însă aproape în toate satele la colindele intitulate *Ziori*.

Fiecare strană începe cu o voce cît mai ridicată care se coboară apoi în versul al doilea. Ultimele două versuri (care constituie, de obicei urarea) se cîntă împreună de ambele strane. La toate colindele urarea se cîntă, nu se recită. Se recită în întregime, scandat, numai *Urarea colacului*.

În nici unul din satele Loviștei, inclusiv Valea Lotului, colindătorii nu sînt însoțiți de instrumente muzicale. Ei poartă, de cele mai multe ori, o bîtă de corn, frumos încrustată cu briceagul — simbolul păstoritului. Se îmbracă mai îngrijit, dar nu sărbătorește, în costum de sărbătoare vor apărea a doua zi în sat sau la horă, la fel ca și gazdele care îi primesc.

Din fiecare preucă se desemnează întotdeauna cineva care are misiunea de a purta sacul, desagii pentru colaci și alte daruri sau damigeana de țuică. Acesta este numit „iapă" în cinci sate din stînga Oltului (Bratovești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Cîinenii-de-Argeș); în majoritatea satelor de pe țărmul drept al Oltului (Cîinenii-de-Vilcea, Călinești, Proieni), precum și în satele de pe Valea Lotrului (Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa), excepție făcînd Brezoiul, unde este numit „hamal". În alte sate este numit „măgarul băieților" (Cucoi, Bumbuiești, Boișoara, Gruiul-Lupului, Greblești, Robești, Balota — Sărăcinești); i se mai spune „desăgar" (Titești, Găujani), iar în Perișani și Mlăceni i se spune „povolnic". În trecut, el rămînea la ușă uneori și intra numai cînd erau chemat să ia colacul, țuica sau alte daruri, atunci cînd acestea se dădeau colindătorilor pe lîngă bani.

În unele sate „iapa" este adesea ținta glumelor celor din casă sau a colindătorilor, așa cum se poate vedea și din *Minciuna colacului* (Voineasa). Dar în majoritatea satelor atmosfera sobră a colindatului nu lasă loc unor astfel de glume. În Cîinenii-de-Argeș, la casele unde sînt fete de măritat, „iapa" începe „să necheze" și nu încetează pînă nu aduce colacul (și astăzi, dar mai ales în trecut, la casele unde sînt fete de măritat colindătorii primesc colac).

Termenul de „colind" este folosit azi în toată Loviștea. Colindele de masă sînt denumite însă și „cîntece de masă". Rareori li se mai spune „cîntece" și la colindele de la fereastră. Uneori chiar colindele pentru gazdă (stăpînul și stăpîna casei) sînt denumite „cîntece". Cele de băiat sau de fată niciodată însă nu vor fi numite „cîntece", și numai *colinde*.

Paralel cu termenul „colind" am găsit uneori și pe acela de „colindec"[12], în satele Perișani, Mlăceni, Cucoi, Titești, Bratovești, Clocotici, Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani, Săliște, Călinești, atît la tineri dar mai ales în pronunția celor bătrîni. Se pare că în trecut forma „colindec" era generală.

[12] Menționăm că termenul „colindec" nu l-am întîlnit nicăieri în alte culegeri de folclor și nici în dicționare. Asociat aceluia de „preucă" și de „strană" (cu derivatul „strănaș"), de asemenea nemaiîntîlnite în terminologia colindatului în alte părți ale țării, termenul constituie încă o dovadă că Țara Loviștei și-a alcătuit cît de cît o terminologie proprie în ce privește colindatul. Lingvistic termenul „colindec" pare a fi refăcut după „colindeți".

https://biblioteca-digitala.ro

Se colindă numai în noaptea de 24—25 decembrie, fiecare în satul lui [13].

Colindatul începe, cînd se înserează bine, cînd „înmurgește", de la una din marginile satului. Numai în satul Titești colindatul începe de la centru spre cele două extremități, după ce mai întîi au fost colindate casele din centrul satului, inclusiv casa preotului. Sînt și anumite case fixe de unde începe colindatul. Astfel, în satul Mlăceni, după cum afirmă informatorul Ion I. Popescu : „Zeci de ani de zile adunarea se făcea la două case mari din capătul satului, și anume la familiile Ilie Fețeanu (zis Fețenoiu) și la Iliuță Popescu". Informații asemănătoare am primit și în satul Voineasa.

În general se colindă fiecare casă din sat, la rînd, fără a se da prioritate cuiva. Așa se colinda și în trecut. Casa preotului, a învățătorului, a primarului nu se lua în mod absolut printre primele, cum este obiceiul în alte părți. Era ordinea vechii obștii țărănești, care a dăinuit în Loviștea pînă în secolul nostru (pentru munți și pășunatul turmelor în comun). În satul Bratovești ni s-a răspuns: „Popa se colindă cînd îi vine rîndul". Au existat totuși și unele excepții: astfel, în Cîineni, Boișoara, Malaia și Voineasa se mergea cu colindul mai întîi la preot, iar la Robești în primul rînd la învățător. În aceste sate, la preot și învățător mergeau toți băieții, apoi se împărțeau în două preuci.

Colindătorii sînt obligați să meargă să colinde la fiecare casă. Unde n-au fost se consideră că s-a făcut o mare necinste și a doua zi conducătorul cetei trebuie să se explice într-un fel („nu le-a ajuns timpul", „i-a apucat ziua" — pe ziuă nu se colindă).

Gazdele se pregătesc de cu seară pentru primirea colindătorilor : darurile ce li se vor înmîna acestora sînt așezate la loc de cinste „pe fața de masă cea mai bună sau pe șervetul cel mai frumos". Modul de pregătire a gazdelor este consemnat în unele colinde de fereastră, dar mai ales în colindele cîntate în momentul cînd se intră-n casă : „Acest domn bun se-nveselește/ Și masa și-o-mpodobește"/ : „Pune mese peste mese/ Peste mese grîu reverse" [14]./ „Pe masă-o vadră de vin/ Pe vadră-un colac de grîu, /Un colac și-un cozonac"/ „Și cea mînă de florinți,/ De florinți de bani mărunți".

Pregătirea pentru întîmpinarea sărbătorilor de iarnă începe însă cu o săptămînă înainte : „fiecare își face casa pahar" [15]; în ziua de Ignat are loc tăierea porcului, de unde caracterizarea „Crăciunul sătulul"; cu 2—3 zile înainte se prepară colindeții, pentru toți copiii din sat care vor umbla după colindeți în noaptea sau în dimineța zilei de Ajun; oamenii se

[13] Colindătorii din satul Mlăceni, satul care a conservat cel mai bine colindele din fosta comună Perișani, mergeau în trecut în noaptea imediat următoare în celelalte sate : Perișani, Pripoară, Poiana, Surdoi, Băiaș, Spin, Podeni, însă numai atunci cînd în satul respectiv n-au umblat colindătorii sau, făcînd ceată comună, nu le-a ajuns timpul în prima noapte. În nici un alt sat, și nici în alte sate vecine, feciorii nu colindă în alte seri decît în cea a Crăciunului. În schimb, băieții pînă la 16 ani, care umblă cu *Steaua* și cu *Irozii* de Crăciun, iar la Anul Nou cu *Plugușorul* și *Capra*, merg pînă în Țara Oltului și la Sibiu.

[14] „Grîul revărsat pe masă", deși menționat în multe tipuri, chiar în colindele de față cu tema peștitului, nu se mai practică astăzi în nici unul din satele Loviștei. Avem de-a face aici cu o reminiscență dintr-un străvechi ritual de fecunditate.

[15] Vezi și Tudor Pamfile, *Crăciunul*, capitolul I, *Așteptarea sărbătorilor*.

https://biblioteca-digitala.ro

înnoiesc adesea cu îmbrăcăminte [16] care va fi luată pentru prima dată în ziua de Crăciun.

Nu am înregistrat astăzi în nici un sat din Loviștea anumite practici proprii nopții de Crăciun. Am găsit însă, în mărturiile celor mai bătrîni, informații potrivit cărora în această noapte nu trebuia să se stingă focul, de aceea se pregătea cîte un butuc care să ardă toată noaptea. Arderea butucului în noaptea Crăciunului a fost înregistrată la sfîrșitul secolului trecut în Munții Apuseni, butucul fiind numit „călindău". Alexiu Viciu atestă obiceiul la începutul secolului nostru [17].

Informații asupra unui foc special făcut în dimineața zilei de Crăciun, așa cum consemnează Petru Caraman [18], nu am găsit. Dar spre cele relatate de Caraman ne conduc, pentru trecut, următoarele versuri, întîlnite la începutul mai multor colinde de fereastră, de-o parte și de alta a Oltului: „Ia scoală-te domn cel bun/ Și-ți fă focul cel mai bun" (Titești, Bratovești, Cîinenii-de-Argeș, Cîinenii-de-Vîlcea, Robești).

De asemenea, astăzi, ca și în trecut, în unele sate (Bratovești, Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani), bătrînii se îngrijesc ca, în noaptea Crăciunului, fînul din ieslea vitelor să nu se termine pînă dimineața [19].

Primul colind, care se cîntă „la fereastră", „la ușă", „afară", are rostul de a trezi gazdele, de a face simțită prezența colindătorilor numai prin cîntec. De aceea, pe uliță, de la o casă la alta, colindătorii sînt preocupați de a nu face zgomot, de a merge în cea mai mare liniște, pentru a surprinde gazdele în somn („gazdele surprinse în somn de ceata colindătorilor" constituind și tema celor mai multe colinde de la fereastră"). Un informator din satul Racoviță ne-a declarat: „Pe uliță mergem « hoțește » să nu ne-audă nimeni". Iar altul din Cîinenii-de-Argeș: „Trebuie să luăm omul din somn, nici cîinii să nu simtă nimic". S-au întîmplat cazuri cînd colindătorii, făcînd zgomot înainte de a începe colindatul de la fereastră, n-au mai fost primiți (Voineasa).

Pentru executarea colindului de afară se așază un grup la fereastră, iar celălalt la ușă. Colindul de trezire a gazdelor nu se cîntă întotdeauna în întregime, ci doar pînă se aprinde lumina și se deschide ușa de către gazde. Dar de cele mai multe ori gazda deschide ușa spre sfîrșitul colindului. În cazul în care în casa aceea s-a abătut o mare nenorocire, a murit cineva, oamenii „au dat de o mare supărare" „sau e cineva grav bolnav", stăpînul casei iese și explică băieților (care sînt datori să meargă la orice casă) de ce nu îi poate primi sau iese și le dă darurile fără a mai fi poftiți înăuntru: „Mă băieți, nu vă putem primi înăuntru că sîntem tare supărați". După ce urează „La mulți ani și sănătate!", colindătorii pleacă. Uneori, în rare cazuri, oamenii care n-au copii se mulțumesc cu colindul de-afară, după care dau darurile, îndemnînd colindătorii spre alte case, „unde sînt copii". Foarte rar, sau aproape de loc, s-a întîmplat ca unele gazde să nu primească ceata colindătorilor. Refuzul se manifestă

---

[16] Idem, *ibidem*.

[17] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 15—16.

[18] Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, p. 6.

[19] Vezi și Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

prin neaprinderea lămpii. Dacă nimeni nu iese să-i poftească înăuntru, colindătorii pleacă. Însă, în asemenea cazuri, feciorii sînt liberi „să-ntoarcă poarta curții pe dos", „s-o scoată din țîțîni și s-o care o bucată de drum", lăsînd-o apoi în mijlocul uliței (Copăceni, Voineasa). Despre cele întîmplate va afla apoi, bineînțeles, tot satul, a doua zi, dar ocara nu va fi a colindătorilor, ci a casei respective, care nu i-a primit pe feciori cu cinstea cuvenită.

În satul Boișoara, în asemenea cazuri, repetăm foarte rare, colindătorii improvizează pe moment ceva satiric la adresa gazdei sau cîntă un colind-parodie ca versurile: „Colindă, colindă,/ Bagă iapa-n tindă,/ Îi dă orinji să roadă/ Și-o pupă su'coadă".

Din asemenea fapte reiese clar că ceata colindătorilor veghează la respectarea tradiției.

În toate satele, după colindul de-afară, colindatul continuă în casă. Sînt și unele excepții: astfel, în Titești, „în casă intrăm numai unde sînt fete [20] și băieți și unde gazdele au plăcerea să ne invite"; în Cîinenii-de-Argeș și Cîinenii-de-Vîlcea: „în casă nu intrăm decît dacă sîntem chemați, colindăm afară"; iar în Malaia se colindă uneori tot numai afară. În asemenea cazuri, după colindul „de deșteptare", gazda iese afară și indică ce colinde vrea să i se cînte, după care înmînează darurile colindătorilor.

Pentru momentul colindatului „de-afară", „de la fereastră" [21], 10 sate au cîte un colind bazat îndeosebi pe alegoria porumbei-colindători; 14 sate au mai multe colinde pentru acest moment, deși nu se cîntă decît unul la alegere (Malaia — 5; Perișani, Mlăceni și Voineasa cîte 4; Racoviță, Clocotici, Copăceni, Cîinenii-de-Vîlcea, Sălișteș, Robești cîte 3; Titești, Bratovești, Cîinenii-de-Argeș, Brezoi cîte 2). În Brezoi unul dintre colindele de-afară se cîntă numai la casa în care sînt fete. O parte dintre aceste colinde se cîntă în funcție de timp: cele de tipul *Cocoșii* se cîntă numai după miezul nopții, „după cîntatul cocoșilor", iar cele de tipul *Soarele cu șase* (*trei*) *raze* se cîntă înspre ziuă.

La colindele de la fereastră am surprins, numai pentru colindatul în trecut, și unele diferențieri sociale. Astfel, în satul Racoviță pentru „cei mai gospodari" se cînta „*Sub d-umbrița*" *mare*, iar pentru ceilalți, „*Sub d-umbrița*" *mică*. De asemenea în satele Robești, Balota (Sărăcinești) și Călinești erau colinde deosebite pentru cei mai avuți. Astăzi nu se mai fac asemenea deosebiri, cîntîndu-se deopotrivă tot repertoriul de colinde fără alegere.

Menționăm că în satele Cîinenii-de-Vîlcea și Voineasa, în afară de colindele de preot, cîntate în casă, asemănătoare aproape în toată Loviștea, am găsit și colinde de fereastră deosebite pentru gazdele-preoți.

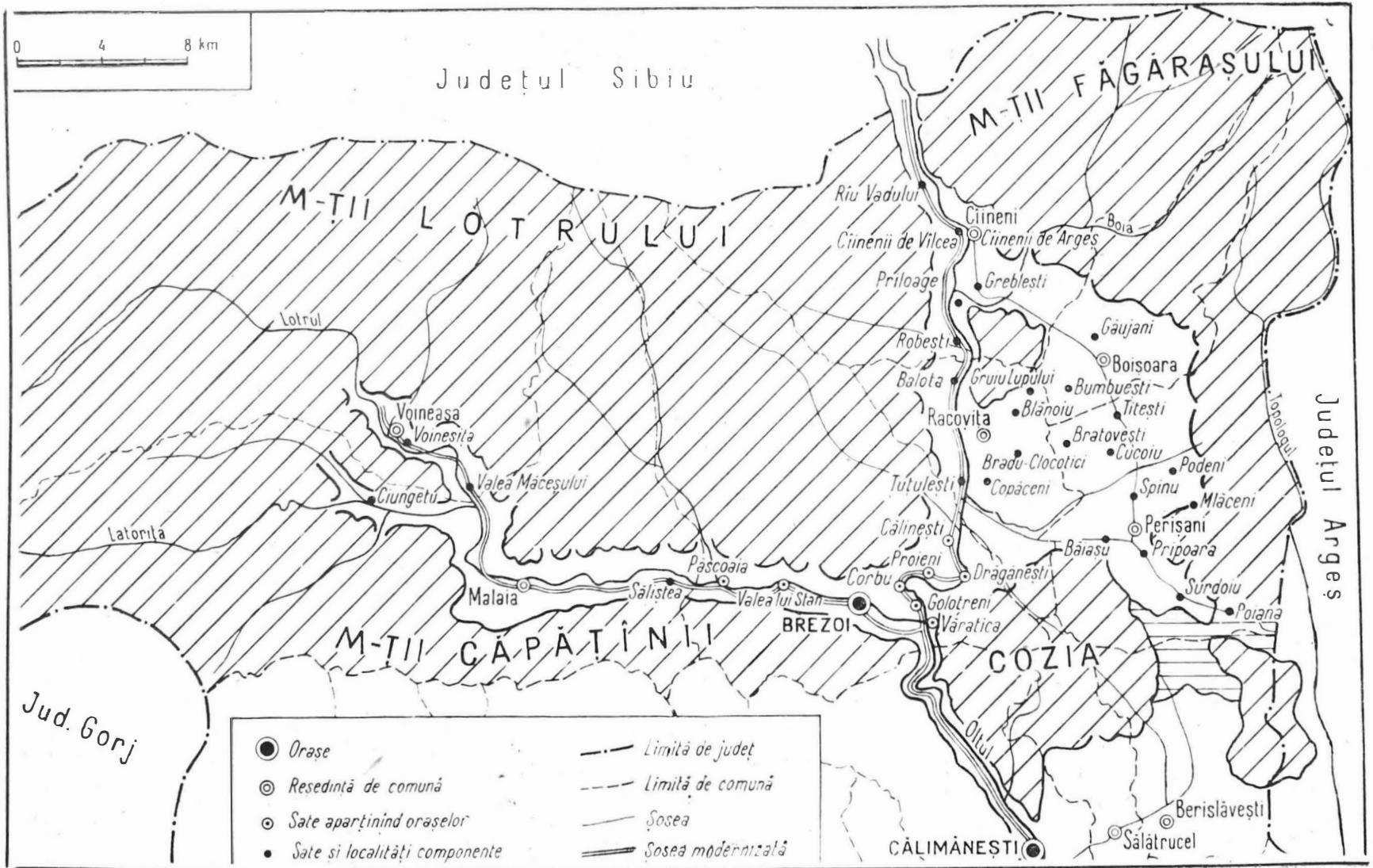
Ceea ce caracterizează obiceiul colindatului în aceste ținuturi alpine este succesiunea strictă a momentelor ceremonialului: am spune un colindat *continuu*, de cînd colindătorii apar la fereastra de la casa gazdei pînă la plecarea spre o altă casă.

---

[20] Pentru obiceiul de a intra în casă numai unde sînt fete, vezi și Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 9.

[21] În majoritatea satelor și *Ziorile* constituie colind „de-afară", „de la fereastră", dar numai înspre ziuă (vezi lucrarea de față, numărul viitor al revistei).

https://biblioteca-digitala.ro



ȚARA LOVISTEI ȘI AȘEZĂRILE EI

https://biblioteca-digitala.ro

Unul din momentele datinei fiind îndeplinit (colindatul de la fereastră, care a avut menirea de a trezi gazdele), feciorii intră în casă întîmpinați de gazdă care le deschide ușa primitor. Colindătorii merg la toate casele, chiar dacă unul dintre ei sau părinții lui au avut o ceartă mai înainte cu cineva din casa respectivă : „Acum nu se ține seama de nimic". În momentul cînd păşesc pragul casei, colindătorii, descoperindu-şi capul, încep un alt colind obligatoriu, colind scurt, dar cu un ritm viu şi cu una dintre cele mai realizate melodii, cîntat antifonic în timp ce înconjoară masa.

Acest colind de „înveselire a gazdei", început de la uşă, este terminat de colindători stînd roată în jurul mesei, solemn, cu privire aţintite în pămînt, parcă ar oficia ceva magic. Nu se aşază pe scaune pînă nu termină colindul. Un număr de 16 sate (Perişani, Mlăceni, Cucoi, Titeşti, Bratoveşti, Clocotici, Copăceni, Racoviţă, Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Cîinenii-de-Argeş, Cînenii-de-Vîlcea, Robeşti, Balota (Sărăcineşti), Călineşti, Proieni) au păstrat pînă astăzi acest moment al colindatului. Nu l-am găsit în trei sate din stînga Oltului (Boişoara, Găujani, Greblești) şi patru de pe Valea Lotrului (Brezoi, Săliște, Ciunget, Voineasa. Singurul sat de pe Lotru care păstrează acest colind este Malaia.

Toate colindele din acest tip, care poate fi intitulat „înveselirea gazdei", au o structură identică : dialogul dintre colindători şi gazde, care, cu secole în urmă, a fost poate unul autentic. Nu cîntau numai colindătorii, cei care veneau să anunțe marea sărbătoare (în vremuri străvechi — Anul Nou care corespundea cu data de 25 decembrie), ci şi gazdele, interpelarea şi răspunsul făcînd parte din formula de ceremonial, formulă păstrată în esența ei şi care astăzi defineşte monografic o arie folclorică dintre cele mai conturate, cel puțin sub aspectul colindatului, care în nici o altă parte a țării nu este încadrat în momente fixe, care se succedă ca în niște canoane.

Momentele care au păstrat cel mai bine formula de ceremonial sînt două : „cînd se intră în casă" şi cînd colindătorii părăsesc casa, cîntînd colindele de plecare ce au strînsă legătură şi cu *Urarea colacului*.

LA COUTUME DU « COLINDAT » DANS LE PAYS DE LOVIȘTEA

L'ouvrage (qui paraîtra dans 2—3 numéros de la revue) a pour but l'investigation dans leur ensemble des coutumes d'hiver au Pays de Loviștea. Cette région — une des plus caractéristiques dépressions intracarpatiques roumaines —, appelée aussi par les géographes « le bassin Titeşti-Brezoï », se trouve entre les deux défilés de la rivière Olt (au sud — le défilé Lotru-Călimăneşti, au nord — le défilé Cîineni-Turnu Roşu), et s'ouvre vers Curtea de Argeş par la troisième des portes de Loviștea — La Posada de Perişani —, étant bordée de tous les côtés par la chaîne des montagnes.

Zone folklorique relativement isolée, le Pays de Loviștea, comprenant aussi la valée de Lotru, a gardé dans son répertoire, tout comme la région de Haţeg, surtout les colinde et spécialement celles laïques

https://biblioteca-digitala.ro

ayant un large développement épique ; se rapprochant souvent des ballades, pénétrées pourtant aussi d'un certain lyrisme, les colinde de Loviştea nous impressionnent par l'inédit de la poésie et des mélodies qui les accompagnent.

Ce qui mérite d'être remarqué, c'est le fait que la coutume du « colindat » (action d'aller de maison en maison pour chanter des noëls) garde ici, en Loviştea, les moments des plus anciens temps, qui n'existent plus dans d'autres régions du pays. D'après ces moments, les colindas se divisent strictement, comme pour un rituel dont on ne peut éluder les lois : ce sont des colinde « devant les fenêtres », des colinde « pour le moment de pénétrer dans la maison », des colinde « autour de la table », appelées le plus souvent « chants pour la table », des colinde « pour l'hôte », «pour le jeune garçon », «pour la jeune fille », «pour le souhait des dons », des colinde « pour la fin » (pour quitter la maison), et des colinde que l'on chante à l'approche de l'aube. Ce qui fait qu'il y aie un nombre obligatoire des colinde.

Nous mentionnons, comme un phénomène important pour la poésie des coutumes, le fait de garder une terminologie propre aux cantiques de Noël, que l'on rencontre seulement dans cette région : « preucă », pour désigner la bande de chanteurs ; « stranã », pour un des groupes qui fait partie de la bande, groupe conduit par un « strănaş » ou « înaintaş ».

Ce chapitre traite de la préparation de la bande de chanteurs (dans laquelle on accepte seulement des jeunes hommes non mariés), de la réception des jeunes garçons par les hôtes, et du déroulement des deux premiers moments des cantiques de Noël.

https://biblioteca-digitala.ro

„BABA-OARBA" ȘI RUDELE EI DIN ALTE PĂRȚI

Prof. PAUL G. BREWSTER
Colegiul de arte și științe al Universității din Tennessee

Faptul că unul și același joc (sau o formă a sa ușor de recunoscut se întîlnește frecvent în părți foarte îndepărtate ale lumii constituie desigur, un lucru îndeobște cunoscut cercetătorilor acestui domeniu special al folclorului. Aceleași jocuri dramatizate se bucură de cea mai mare apreciere în Abisinia sau Zanzibar; jocuri identice, precum și altele sînt practicate cu o înfocare la fel de mare și de către populațiile Araphao și Zulu. Explicarea acestui fapt constituie un subiect fascinant, asupra căruia se pot face diverse ipoteze. Au existat contacte culturale și, ca rezultat, împrumuturi pe care cercetătorul modern le ignorează sau aceste paralelisme izbitoare între țări atît de deosebite în cultura și tradiția lor au luat ființă în mod independent? Răspunsul la aceasta îl poate da transmiterea culturală încrucișată sau poligeneza? Într-adevăr, aceasta constituie o temă interesantă pentru supoziții și ipoteze, dar în același timp este și una la care sînt necesare multe informații suplimentare, înainte de a ne putea pronunța precis. Totuși, în lucrarea de față, ne vom ocupa mai mult cu *faptul* în sine, al răspîndirii, decît cu motivul sau cu motivele care îl determină.

I

După cum a arătat cu mult înainte G. Dem. Teodorescu, jocul a cărui formă românească este *baba-oarba* este de veche origine greacă. Cunoscut în epocile mai vechi ca μυια χαλκη [1], el este jucat de copiii greci din zilele noastre sub numele de τυφλουαρία sau τυφλοπανα [2]. În forma inițială copilul legat la ochi cînta sau fredona „Gonesc după un țînțar" la care ceilalți jucători ripostau „Da, gonești dar nu-l prinzi!". Astăzi, totuși, partea cîntată a jocului pare să fi dispărut cu excepția cîtorva variante, cum ar fi una din Tracia. Și, deși inițial prinzătorul trebuia să-l identifice pe jucătorul prins, acest lucru acum nu mai este cerut de loc.

[1] Julius Pollux (cca 180 e.n.), *Onomasticon*, ed. E. Bethe, 1931, *p.* 181, IX, 123; Junius, *Nomenclator*, 1619, p. 255, s. v. *myinda*.

[2] George Loukas, *Philological Studies on the Customs of Ancient Greece Found in the Life of Modern Cypriots*, Atena, 1874, p. 114; Philip Argenti și H. J. Rose, *The Folk-Lore of Chios*. New York, 1949, II, 1014.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 231–237, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

II

Deşi desigur nu este cel mai vechi dintre jocuri şi poate nici chiar cel mai mult cunoscut, μυια γαλκη, împreună cu urmaşii săi, este totuşi extrem de răspîndit, după cum o vor arăta paragrafele următoare privind difuzarea lui.

AFRICA

Jocul este cunoscut în Nigeria ca *Boju-boju* [3], în Maroc ca *Dzaza zamya* [Găina oarbă] [4], în Algeria ca *gamina* (din sp. *gallina*) [5], în Liberia ca *dumpwie* [6]. La populaţiile Mamvu şi Logo este numit *Mi kudukudu* [7]. Forme ale jocului există şi în Rhodesia [8], Abisinia [9] şi în alte părţi ale continentului [10].

AMERICA

Blindman's Buff [11] [Lovitura orbului], ca formă general cunoscută în America de Nord a jocului, s-a bucurat mereu de cea mai mare apreciere în această parte, încă de pe vremea primilor colonişti. În cele mai multe ţinuturi şi în special în zonele rurale este practicat în fond exact în acelaşi fel ca şi forma lui engleză. Totuşi în zonele urbane se poate vedea şi influenţa altor forme, aduse de către grupurile minoritare. Deşi n-a fost niciodată chiar aşa de popular, pe acolo, jocul apare totuşi şi printre cele pe care le practică şi copiii din America de Sud [12].

ASIA

În China şi Coreea jocul este cunoscut sub numele de *Ka-med-tjap-ti* sau *Noun-ssa-mai-ki*, iar în Japonia sub cel de *Me kakushi* [Ascunderea ochiului] [13]. Copiii din peninsula Malaca îl numesc *China buta* [Chinezul

---

[3] R. J. Newberry, *Some Games and Pastimes of Southern Nigeria*, în „Nigerian Field", IX, 1 (March, 1940), 43.

[4] L. Brunot, *Jeux d'enfants à Fès*, în „Archives Berbères", II (1917), 545.

[5] A. Bel, *La population musulmane de Tlemcen*, în „Revue des Etudes Ethnographiques et Sociologiques", nr.-ele 9—10 (September-October, 1908), 428.

[6] George Schwab, *Tribes of the Liberian Hinterland* (Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, XXI), Cambridge, Massachusetts, 1947, p. 225.

[7] B. J. Costermans, *De spelen bij de Mamvu en Logo in de gewesten Watse-Faradje*, în „Zaire", II, 5 (Mai, 1948), 515.

[8] E. W. Smith and A. Dale, *The Ila-Speaking Peoples of Northern Rhodesia*, London, 1920, p. 250.

[9] Marcel Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, Paris, 1935, p. 119.

[10] Philibert Edmé, *Scènes de la vie noire : les jeux et les ris*, CEPSI „Bulletin Trimestriel du Centre d'Etude des Problèmes Sociaux Indigènes", nr. 24 (1954), 41; Marcel Griaule, *Jeux Dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938, p. 145—146; Suzanne Comhaire-Sylvain, *Les jeux des enfants noirs de Léopoldville*, în „Zaire", III, 2 (Februarie, 1949), 139—152; A. M. Goichon' *La vie féminine au Mzeb : étude de sociologie musulmane*, Paris, 1927, p. 60.

[11] Acest termen se pare că ar fi derivat din vechiul francez *bufe*, *buffe* (cf. *buffel*) şi se referă la lovitura dată celui prins de către jucătorul legat la ochi. Un alt termen englezesc care se poate deseori întîlni în literatura mai veche este *Hoodman Blind* [Orbul cu glugă]. Numele vine de la uzanţa din epoca medievală de a te folosi de glugă ca să-ţi acoperi ochii.

[12] Frank Henius, *Song and Games of the Americas*, New York, 1943, p. 16.

[13] Stewart Culin, *Korean Games, with Notes on the Corresponding Games of China and Japan*, Philadelphia, 1895, p. 54. Vezi de asemenea Henry A. Phillips, *Meet the Japanese*, Philadelphia, 1932, p. 111; Yui Shufang, *Chinese Children at Play*, London, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro

orb][14]. La vechii persani era cunoscut sub numele de جيغانى, şi se mai joacă încă în Iranul de azi[15]. O formă a acestui joc este populară şi în Ceylon[16].

AUSTRALIA

În Australia, forma jocului practicat este de origine engleză. Ea pare să le fi fost necunoscută aborigenilor.

EUROPA

Copiii germani cunosc acest joc sub numele de *Blinde Kuh*, *Blinde Maus*, *Blinde Eule*, *Piep Maus* sau *Blinde Katze*[17]. Puştii din Danemarca îi zic *Blindemomme* sau *lege Mus i Morke*[18]. În Suedia este ştiut ca *Spåna* sau *Spåna kyrka*, în Finlanda ca *Kauransyöttö*, în Olanda ca *Handjeklap*, *Lamme-pootje*, sau *Vleesch-op-den-disch*[19]. Numele său uzual în Estonia este *Pime sikk*[20]. În Franţa este *Colin-maillard* sau *Mouche*, în Italia *Mosca* sau *Mosca cieca*[21]. Copiii din această din urmă ţară se mai folosesc uneori şi de denumirea *Gatta cecata*[22].

Forma bulgară, care seamănă foarte mult cu cea românească, este cunoscută ca *Slapa Baba ne Vidi*[23]. Numele iugoslav este *Zmirkanje*

---

[14] W. W. Skeat, *Malay Magic, An Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula*, London, 1900, p. 496; R. J. Wilkinson, *Papers on Malay Subjects*, Kuala Lumpur, 1922, II, Appendix, 81.

[15] Jaffur Shurreef, *Qanoon-e-Islam, or the Customs of the Moosulmans of India; Comprising a Full and Exact Account of Their Various Rites and Ceremonies from the Moment of Birth till the Hour of Death* (trad. G. A. Herklots), London, 1882, VIII.

[16] R. N. Dennis, *Games and Children's Play* (extras din „Journal of the Burma Research Society"), Rangoon, n.d. Cuprinde materiale atît burmeze cît şi singaleze.

[17] Franz Magnus Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1924, nr. 511; Johann Chris. GutsMuths, *Spiele zur Übung und Erholung des Körpers und Geistes*, Leipzig, 1893, nr. 94; Ernst Ludwig Rochholz, *Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz*, Leipzig, 1857, nr. 95; Heinrich Handelmann, *Volks-und Kinderspiele aus Schleswig-Holstein*, Kiel, 1874, nr. 94.

[18] E. T. Kristensen, *Danske Börnerim, Remser og Lege*, Aarhus, 1896, nr. 1827.

[19] A. I. Arwidsson, *Svenska fornsånger*, III, 417; Carl-Herman Tillhagen, *Svenska Folkelekar och Danser*, Stockholm, 1949—1950, II, 37; Anni Collan, *Suomen kansan leikkeja*, Porvoo, 1900, p. 54; A. de Cock şi I. Teirlinck, *Kinderspel & Kinderlust in Zuid-Nederland*, Ghent, 1902—1908, I, 118; Lievevrouw, *Spelen Mijn Jeugd*, Ghent, 1952, p. 76. Pentru o descriere a formei norvegiene a jocului vezi Bernt Støylen, *Norske bärnerim og leikar* (Kristiania, 1899), nr. 98. Două din cele mai competente studii asupra acestui joc, mai ales pentru formele sale nordice, sînt cele ale regretatei Elsa Enäjärvi-Haavio, o specialistă finlandeză în acest domeniu: *Über nordische Kinderspiele*, în „Studia Fennica", II, 3 (1936), 99—127; *„Kollabismos" ein uraltes internationales Spiel*, în „Mémoires de la Société Finno-Ougrienne", LXVII (1933), 84—104.

[20] Oskar Loorîts, *Volkslieder der Liven*, Tartu, 1936.

[21] Edouard Fournier, *Histoire des jouets et des jeux d'enfants*, Paris, 1889, cap. VII; F. Corazzini, *I Componimenti Minori della Letteratura Pop. Ital.*, Benevento, 1877, p. 101.

[22] Giuseppe Pitrè, *Guiochi Fanciulleschi Siciliani* (Biblioteca delle Tradizioni Siciliane, XIII), Palermo, 1883, p. 191—194.

[23] Sînt îndatorat amabilităţii d-nei Raina Katzarova de la Etnografski Muzej Sofia, în ce priveşte o descriere a acestui joc.

https://biblioteca-digitala.ro

[clipire] [24]. Ceremişii (Mariii), un grup minoritar maghiar din Rusia, cunosc jocul ca *Uvre* [Berbecul orb] [25]. Alţi termeni folosiţi ocazional mai sînt *Sjure*, *Maskakuba* sau *Kumaga*. În forma poloneză *Mruczek*, cel care este atins de jucătorul legat la ochi trebuie să articuleze un sunet, iar celălalt încearcă apoi să-l identifice. Un joc similar se practică în Cehoslovacia [26].

În Spania şi în toate zonele de limbă spaniolă numele obişnuit al jocului este *La Gallina Ciega* [Găina oarbă] [27]. Jucătorii lituanieni îl ştiu ca *Laumineti* [28]. Două forme ale jocului sînt curente în India: *Ankh Mundaul* şi *Kānā Māchhi* [Musca oarbă], dintre care ultima se conformează mai îndeaproape tiparului obişnuit [29].

Variante ale jocului mai sînt cunoscute şi practicate şi de laponi, turci, unguri şi alte popoare din Europa [30].

OCEANIA

Forme ale jocului pot fi găsite şi în multe grupuri de insule. În Hawai se joacă sub numele de *Po-ai-pu-ni* [31]. În Filipine e cunoscut ca *Takip-silem* [32]. Forma jucată în Noua Guinee Britanică este denumită *Korosora* [33]. În Elema (Papua) este cunoscut sub numele de *Hohore* [34]. Variante ale sale mai sînt practicate şi în insulele Fidji [35].

---

[24] Niko Kuret, *Veselja dom: igre in razvedrila v družini*, Ljubljana, 1942, p. 35; Milica Obradović, *Društvene igre s područja Kupresa i sreza Jajce*, în „Bilten" (Bulletin of the Institute of Folklore Research, II), Sarajevo, 1953, 261.

[25] Thomas A. Sebeok şi Paul G. Brewster, *Studies in Cheremis*, VI (Games), Bloomington, „Indiana University Publications", Folklore Series, nr. 11, 1958, p. 5—7, 38. Descrieri ale formelor ruse (şi ceremise) ale jocului apar la V. M. Vasiliev, *Marij Muter* (Moscow, 1926); I. N. Smirnov, *Cheremisy* (Kazan, 1889); şi la N. Troitskaja, *Čeremisy Arbanskoj volosti*, „Izvestija Obščestva Arxeologii, Istorii i Etnografii" pri Imp. Kaz. Univ. XI, Vypuski 1—6 (1893), 1894, 65—82.

[26] Vezi lucrarea noastră *Some Games from Other Lands*, în „Southern Folklore Quarterly", VII, 2 (June, 1943), 112.

[27] Maria Cadilla Martínez, *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico*, San Juan, 1940; *La Poesia Popular en Puerto Rico*, Madrid, 1933, p. 254; Eugenio Pereira Salas, *Juegos y Alegrias Coloniales en Chile*, Santiago de Chile, 1947, p. 272; Ramon Garcia Ruiz, *Los Juegos Infantiles en la Escuela Rural*, Mexico, 1938, p. 79.

[28] F. Tetzner, *Feste und Spiele der Litauer*, în „Globus", LXXIII (1898), 320.

[29] Sarat Chandra Mitra, *North Indian Children's Games and Demon-Cultus*, în „Journal of the Anthropological Society of Bombay", X, 1 (1933), 2—3.

[30] T. I. Itkonen, *Die Spiele, Unterhaltungen und Kraftproben der Lappen*, în „Journal de la Société Finno-Ougrienne", LI (1941—1942), 1—133; *Inarin Tunturilappalaisten Leikkeja*, „Kalevalaseuran Vuosikirja", XX—XXI (1941), 85—104; Yusuf Ziya Demirciöglu, *Anadolu'da eski çocuk oyunlar*, Istanbul, 1934; Jozsef Bákos, *Mátyusföldi gyermekjátékok*, Budapest, 1933.

[31] „American Anthropologist", n. s., I, 233.

[32] Francisca S. Reyes and Petrona Ramos, *Philippine Folk Dances and Games*, New York, 1927, p. 51.

[33] A. C. Haddon, *Notes on Children's Games in British New Guinea*, în „Journal of the Royal Anthropological Institute", XXXVIII (1908), 292.

[34] J. H. Holmes, *Introductory Notes on the Toys and Games of Elema, Papuan Gulf*, *ibid.*, XXXVIII (1908), 285.

[35] Edward Jacobson, *Simaloerese Sprookjes, Overleveringen Raadsels, en Spelen*, în „Tijdschrift voor Indische Taal-, Land-, en Volkenkunde", LVIII, 1 (1917), 12; Thomas Williams and James Calvert, *Fiji and the Fijians*, New York, 1859, p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro

III

În practicarea acestui joc există de fapt numai doi factori constanţi : acoperirea ochilor unuia dintre jucători şi necesitatea ca el să-l prindă pe un altul, care să-i ia locul. Formele din zone foarte îndepărtate din punct de vedere geografic se deosebesc considerabil în ce priveşte detaliile. Acestea pot fi cel mai bine arătate oferind întîi descrierea *babei-oarbe* şi semnalînd apoi diferenţele.

Baba-oarba este jucată de copii de ambele sexe şi de toate vîrstele. Există două feluri de a o practica.

1. Copiii formează un cerc. Unul dintre ei, ales printr-o „numărătoare", este legat la ochi cu o batistă. Stînd în picioare în centrul unui cerc de jucători, el încearcă să-l prindă pe un al doilea jucător, numit „chimiţă", care se află şi el în centrul cercului. „Baba oarba" întreabă : „Unde eşti, Chimiţă ?", la care acesta răspunde : „Aici, aici !". Ţinînd braţele întinse, jucătorul legat la ochi încearcă să-l apuce pe celălalt, căutînd să-i ghicească locul unde este după sunetul vocii. Cînd este prins, copilul „chimiţă" devine „babă oarbă", iar celălalt devine „chimiţă".

2. Această formă este mult mai larg răspîndită şi mai vioaie decît prima, întrucît toţi copiii au un rol activ în ea. Cel desemnat ca „babă-oarbă" are ochii acoperiţi, iar ceilalţi îl incită apoi astfel :

„Babă-oarbă sai la joc
Scoate nasul din cojoc !".

În timp ce recită aceste versuri, ei o trag de haine şi o ciupesc, avînd grijă să nu fie prinşi. Dacă „baba oarbă" reuşeşte să-l atingă pe unul din ei, jucătorul atins trebuie să-i ia locul.

Datorită faptului că cel ce urmează să fie prins este desemnat dinainte şi se află în centrul cercului cu jucătorul legat la ochi, prima dintre aceste forme nu prea poate fi socotită drept tipică. Alcătuirea de către ceilalţi din grup a unui cerc în jurul jucătorului legat la ochi apare totuşi într-o serie de variante din alte părţi ale lumii : în cea malaeză *China buta*, în care un copil scos în afara cercului de jucători trebuie să ia locul celui legat la ochi, în cea din Noua Guinee Britanică *Korosora*, în care jucătorul legat la ochi este înconjurat de un cerc al celorlalţi jucători, care se ţin de mîini ; în cea nigeriană *Boju-boju* [36] ; şi în altele.

Determinarea locului (sau identificarea) după voce, ca în *Baba-oarba* forma nr. 1, se mai întîlneşte şi în forma sa din Birmania [37], în cea braziliană numită *Cabra-cega* [38], în cea ungurească *Nema* [Mutul] [39], într-o variantă berberă [40] şi în altele.

Totuşi, în unele cazuri, incitarea nu intenţionează să dezvăluie poziţia aproximativă a celui care strigă, ci pur şi simplu numai să-l sîcîie

[36] Această formă a jocului e singulară prin faptul că unuia din jucători îi este trasată responsabilitatea de a veghea, ca nu cumva copilul legat la ochi să se rănească, dînd peste vreun obstacol.

[37] Dennis, *op. cit.*, p. 57.

[38] Luis de Camara Cascudo, *Alguns Jogos Infantis no Brasil*, „Douro-Litoral", 5th series, VII—VIII, 3.

[39] Arpád Lajos, *Fenéélet Domaházán*, în „Ethnographia", 1938, 116.

[40] Edmond Destaing, *Étude sur le dialecte berbère des Beni-Snous* (Publications de l'École des Lettres d'Alger, Bulletin de Correspondance Africaine" XXXIV), I, Paris, 1927, 346.

https://biblioteca-digitala.ro

pe cel legat la ochi. Într-o formă grecească din Chios ceilalți jucători strigă „Foc !" cînd jucătorul legat la ochi vine prea aproape. Aceasta servește la încurcarea lui. În mai sus-menționatul joc maghiar vorbitorul care-l atiță pe cel cu „Baba Oarba" o face numai după ce a fost lovit de acesta.

Lovirea este făcută de obicei cu mîna, dar într-o variantă birmană jucătorul legat la ochi dă cu o fîșie de pînză înnodată, iar în jocul maghiar *Nema* chiar cu un vătrai.

Jocul pare să fie cît se poate de popular mai ales în Ungaria, unde i se dă denumirea generală de *Szembekötosdi*. Una din formele sale cele mai neobișnuite este cea în care există doi jucători legați la ochi, fiecare ținînd cîte un capăt al unei frînghii cu care îl prind pe un altul din grup [41].

IV

Au fost exprimate diverse teorii cu privire la originea și semnificația acestui joc. Singer vede în el o rămășiță a unui vechi cult demonic [42]. După el, jucătorul mascat ar fi reprezentat demonul cu chip de animal. Masca era fără deschizături pentru ochi, fie pentru a face prinderea mai grea, fie poate pentru a evita „ochiul cel rău" al demonului. Drost crede că jucătorul legat la ochi poate să fi reprezentat, în timpurile primitive, ceva sau pe cineva care urma să fie ars în chip de jertfă [43].

GutsMuths sugerase mai înainte că aceasta ar putea explica strigătul de avertizare „Es brennt !" pe care îl scot copiii cînd jucătorul legat la ochi este în primejdia de a da peste ceva [44]. Child, renumitul specialist american în balade, vedea în acest joc o legătură posibilă cu Odin, zeita-tea oarbă [45].

Nici o semnificație specială nu pare să fie legată de jocul românesc, care, după cît se pare, a fost destinat numai spre a produce distracție și amuzament. Prezența figurii comice de „chimiță" s-ar părea că aduce un sprijin în plus acestui punct de vedere.

---

[41] Bakos, *op. cit.*, p. 125—127; „Ethnographia" (1920), p. 74; (1926), p. 26; (1928), p. 55; (1938), p. 117.

[42] Samuel Singer, *Deutsche Kinderspiele*, în „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde", XIII (1903), 49—64, 167—179.

[43] Johanna W. P. Drost, *Het Nederlands Kinderspel voor Zeventiende Eeuw*, Leiden, 1911, p. 7.

[44] *Op. cit.*, p. 327. Cf. varianta de mai sus din Chios.

[45] Alice Bertha Gomme, *The Traditional Games of England, Scotland and Ireland*, London, 1894—1898, I, 39.

https://biblioteca-digitala.ro

VALORI ŞI SIMBOLURI NUMERICE ÎN BASMELE POPULARE RUSEŞTI

EDITH TAUBERG şi TATIANA MALIŢA

Cercetînd o serie de basme populare ruseşti, am constatat, pe de o parte, persistenţa vestigiilor unor sisteme de numărătoare de mult ieşite din uz, precum şi a unor forme arhaice de numerale, iar pe de altă parte regimul preferenţial de care se bucură anumite numere.

Sistemul numerelor din basmele populare ruseşti înglobează, alături de numeralele întîlnite şi în limba rusă literară contemporană, un şir de forme mai vechi.

Astfel, în numeralele compuse forma *десять* a devenit *дцать*, în timp ce în basme s-a păstrat uneori forma mai veche:

„... *в тридесятом* царстве, не в нашем государстве, жил старик со старухою" (Af., vol. II, p. 67) [1].

Precum se vede şi această formulă se bizuie pe numărătoarea zecimală, folosită astăzi aproape în toate limbile.

În basmele ruseşti persistă însă şi relicvele unui alt sistem de numeraţie, şi anume cel cu baza 9.

„Уж не раз от него слыхивали, что в таком-то королевстве, за *тридевять* земель, выстроен большой мраморный дворец" (Af., vol. II, p. 27).

În basme se întîlneşte şi compusul *тридевять три*, care desemna numărul 30.

„... а меня снесите со своим дворцом за *тридевять три* земли, за десятое царство к такому-то королю" (Af., vol. II, p. 42).

La acest sistem de numeraţie cu baza 9, de altfel destul de puţin frecvent, se referă şi matematicianul E. Kolman, care arată că „numărarea se făcea pe degetele întregi — şi acest procedeu de numărare a fost cel mai răspîndit — limita temporară a numărării a fost, firesţe, numărul degetelor fie de la o singură mînă (uneori fără degetul mare), fie de la ambele mîini, iar uneori de la mîini şi de la picioare luate împreună. În modul acesta, ca bază a numeraţiei deveneau cel mai frecvent numerele 5, 10 sau 20 şi mult mai rar 4 sau 9" [2].

---

[1] A. N. Afanasiev, *Русские народные сказки*, Moscova, 1958 (prescurtat Af.).

[2] *Istoria matematicei în antichitate*, Bucureşti, 1963, p. 18—19 (traducere a ediţiei în limba rusă. Moscova, 1960).

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 237– 241, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

În basme se păstrează şi forme arhaice de declinare a numeralelor :

„... и приходит ему каждый месяц по почте по *сту* рублей царского жалования" (Af., vol. II, p. 25).

Credem că păstrarea acestor forme în basme, ca şi păstrarea unor relicve ale numeraţiei bazate pe unitatea *поиă* se poate explica prin menţinerea în limbă a unor forme aberante, tocmai la cuvintele mai des întrebuinţate.

Acest lucru, ce e drept cu privire la alte părţi de vorbire, a fost observat de acad. Al. Graur.

„Formele care rezistă cel mai mult acestei tendinţe (de a introduce „ordine" ...) sînt cele pe care le întrebuinţăm cel mai des, adică cele care aparţin cuvintelor din fondul principal lexical: fiind necontenit prezente în mintea vorbitorilor, ele nu pot fi uitate, ca să facă loc unor forme noi, analogice ..."[3].

În basmele pe care le-am parcurs ne-a frapat frecvenţa numărului *trei*, ceea ce nu este specific numai basmelor ruseşti. Care este explicaţia acestui fenomen? Se pare că după cum arată I.-A. Candrea „Numărul trei era considerat după concepţia celor vechi ca simbol al perfecţiunii divine" [4]. Iar Fl. Cîmpean arată că latinescul *trans* cu înţelesul de *a trece dincolo* este înrudit cu *trei*. Deci acesta din urmă a avut cîndva şi sensul de a trece dincolo, şi anume dincolo de bariera pusă de numărul doi [5].

Astfel, cînd este vorba de momentul hotărîtor pentru o acţiune, termenul fixat este de trei nopţi, trei zile, de trei ori 24 de ore, trei săptămîni sau de trei ani :

„... первые *три ночи* станет она вашу силу пытать, наложит свою руку и станет крепко-накрепко давить..." (Af., vol. II, p. 83).

„... Я уж думал, вы не воротитесь; *три дня* как без хлеба сижу" (Af., vol. II, p. 52).

„Мартышка выпил рюмку и уснул, и спал *трои сутки*" (Af., vol. II, p. 58).

„... *трое суток* кормили-поили всех безданно, беспошлинно, а после стали спрашивать: не знает ли кто дивной истории" (Af., vol. II, p. 71).

„Гуляет он *день*, два и *три*, гуляет *неделю*, и другую и *третью*; вот и срок вышел" (Af., vol. II, p. 80).

„... кто у меня прослужит *три года*, того и так не обижу" (Af., vol. II, p. 45).

De asemenea, de multe ori avem de-a face cu trei eroi principali :

„... в некотором царстве, в некотором государстве жил был такой старичок, который *трех* своих *сынов* научил грамоте и всему книжному«" (Af., vol. II, p. 6).

„Было *три сестры*, младшая дурочка" (Af., vol. III, p. 315).

„В одной деревне жили *три* замужние *сестры*" (Af., vol. III, p. 315).

„Шел, шел и зашел в дремучий лес; смотрит *три человека* дерутся" (Af., vol. II, p. 69).

---

[3] *Prezentul verbului latin fero*, în „Studii de lingvistică generală", Bucureşti, 1955, p. 25.

[4] I.-A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, Casa Şcoalelor, 1944, p. 431.

[5] Vezi *Povestea numerelor*, Bucureşti, 1965, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest număr de trei personaje a fost păstrat şi în numeroase basme culte. Astfel, A. S. Puşkin în „Povestea lui Saltan-împărat, a feciorului său, vestitul şi viteazul prinţ Ghidon Saltanovici şi a mîndrei domniţe Lebăda" vorbeşte de trei fecioare :

„*Три девицы* под окном
Пряли поздно вечерком"

(A. S. Puşkin, *Сочинения*„ Leningrad, 1936, p. 168).

La rîndul său, P. P. Erşov în „Căluţul cocoşat" vorbeşte despre trei feciori :

„У старинушки *три сына*.
Старший умный был детина,
Средний был и так и сяк,
Младший вовсе был дурак".

(P. P. Erşov, *Конёк-горбунок*, Moscova, 1968, p. 7).

Uneori şi locul acţiunii are o legătură cu numărul trei. Astfel, întîlnim deseori „*третий этаж*":

„Кто в *третьем этаже* мою дочь Милолику — царевну с разлету на коне поцелует за того отдам ее замуж" (Af., vol. II, p. 11).

„...король... пожаловал его набольшим министром и состроил ему *трёхэтажный* дом" (Af., vol. II, p. 57).

Aceste două exemple sînt de provenienţă relativ recentă în basme, pentru că conţin cuvinte de origine străină (*этаж* şi *министр*), care, după mărturia lui M. Vasmer, au intrat în limbă relativ tîrziu [6].

Dar cum în basme expresiile cu trei îşi aveau o lungă tradiţie, ele s-au răspîndit prin analogie şi în aceste cazuri.

O serie de acţiuni au rezultat numai dacă au fost efectuate de trei ori. De exemplu :

„Кто *три раза перебьёт* меня, того без пощады казнить" (Af., vol. II, p. 71).

„И в *третий раз залепил* он глаза медведю..." (Af., vol. II, p. 92).

Prin urmare, nu putem fi de acord cu afirmaţia generală a lui L. Şăineanu că „la slavi, acest număr [3] este înlocuit cu 9" [7].

Rolul numărului trei apare şi în frecventa folosire a unor multipli ai acestuia : şase, nouă, doisprezece. Aducem mai jos cîteva exemple :

„*Шесть стекол* зараз пробил!" (Af., vol. II, p. 16).

„... прилетел к берегу *шестиглавый* змей!" (Af., vol. II, p. 93).

„Король приказал *шестёрку* лошадей под карету заложить". (Af., vol. II, p. 57).

„... садись на нее (кобылицу) и бей промеж ушей всеми *девятью прутьями*, пока на мелкие части изломаются..." (Af., vol. II, p. 14).

„Царевич зашел внеё (избушку) и видит: на печи, на *девятом кирпичи*, лежит баба-яга..." (Af., vol. II, p. 336).

Foarte folosit este numărul 12 : „А как купишь, приведи ее домой и паси в зеленых лугах *двенадцать вечеров* и *двенадцать утров* по росам— тогда ты её узнаешь!" (Af., vol. II, p. 26).

---

[6] Vezi : M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1958, vol. III, p. 466, şi 1955, vol. II, p. 136.

[7] L. Şăineanu, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, 1895, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

„... и тотчас явилось перед ним *двенадцать молодцев*, все на одно лицо, волос в волос, голос в голос" (Af., vol. II, p. 47).

„Никита приходит во дворец и просит у царя собрать ему *двенадцать* добрых *молодцев*..." (Af., vol. II, p. 80).

„На ту пору одолел Никиту богатырский сон, и уснул он на все на *двенадцать суток*" (Af., vol. II, p. 84).

Materialul cercetat nu a oferit atestări pentru formele дважды-шесть şi nici pentru numeralul colectiv дюжина.

Pe vremuri „oamenii socoteau numărul 12 ca pe un număr perfect. El se împarte exact la 2, 3, 4 şi 6, deci era mai uşor de întrebuinţat decît numărul 10, care nu se împarte decît la 2 şi 5. Numărul 13 ieşea din rîndul unor astfel de numere încurcînd toate socotelile" [8].

Numărul 13, care a fost considerat de multe popoare fatidic, apare şi în basmele ruseşti. Această superstiţie este o rămăşiţă a legăturii „care a existat în timpurile străvechi între matematică şi religie" [9]. De exemplu :

„... да приготовить еще *тринадцать* белотканных *шатров* с золотыми узорами" (Af., vol. II, p. 80).

Numărul 7, probabil datorită faptului că din timpuri străvechi a reprezentat o unitate de măsurare a timpului (săptămîna), şi deci un număr permanent prezent în viaţa povestitorilor, este des întîlnit şi în basmele populare ruseşti :

„Вот батрак велел принести себе *семь* воловьих *кож* да наделать железных орехов, железные кости и железный молоток". (Af., vol. II, p. 54).

Şapte sînt şi piticii din „Basmul cu domniţa moartă şi cei şapte pitici" al lui A. S. Puşkin :

„Час обеда приближался,
Топот по двору раздался:
Входят *семь богатырей*,
Семь румяных *усачей*"

(A. S. Puşkin, *Сочинения*, Leningrad, 1936, p. 179).

De altfel, întîlnim în basmele populare şi numere în componenţa cărora intră şapte :

„...выскочило уз колечка триста молодцев *и сто семьдесят* богатырев...." (Af., vol. II, p. 40).

Numeraţia cu baza 5 este reprezentată mai ales prin numerele 10, 15, 25, 50. Este lesne de înţeles de ce numărul 10 era permanent în mintea vorbitorilor. F. Engels în „Anti-Dühring" scrie : „Cele zece degete cu ajutorul cărora oamenii au învăţat să numere, să efectueze prima operaţie aritmetică, sînt tot ce vreţi, numai o creaţie liberă a inteligenţei nu" [10].

Astfel avem exemple ca :

„... а меня снесите со своим дворцом; ... за *десятое* царство, к такому-то королю" (Af., vol. II, p. 42).

---

[8] O. Sacter, *Despre numere şi istoria lor*, Editura tehnică, 1952, p. 5—6.

[9] G. N. Berman, *Despre numere şi studiul numerelor*, Bucureşti, 1961 (după ed. rusă Moscova, 1954), p. 20.

[10] Ed. politică, 1966, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

„У моего батюшки *десять ружьев*... " (Af., vol. II, p. 56).

„... *десять человек* держат его (старика)..." (Af., vol. II, p. 81).

„Входят в кузницу, а в ней *пятнадцать* кузнецов железо куют молотами постукивают" (Af., vol. II, p. 80).

„Ведь я ровно *тридцать лет* терпел этакое горе!..." (Af., vol. II, p. 81).

„Сделайте мне прут в *пятнадцать пуд*" (Af., vol. II, p. 80).

„Вошел в кузницу, а в ней *двадцать пять* кузнецов железо куют" (Af., vol. II, p. 80).

„Скуйте мне прут в *двадцать пять пуд*" (Af., vol. II, p. 80).

„Заказал Никита сковать железный прут в *пятьдесят пуд*..." (Af., vol. II, p. 81).

„Идет царевна навстречу, а за ней *пятьдесят человек* лук и стрелу несут" (Af., vol. II, p. 83).

Întrebuinţarea mai rară a numeralului 40 a făcut ca şi în basme vechea formă *четыредесяте* să fie înlocuită prin *сорок*, cum s-a întîmplat şi în limba comună.

În ciuda marii frecvenţe a numeralului *сорок* în întregul sistem al obiceiurilor indo-europene, deci şi a celor slave, numeralul, în chip surprinzător, nu este larg reprezentat în literatură. Acest fapt, al neinterferenţei celor două planuri, poate conduce la ipoteza extrem de interesantă a unei eventuale evoluţii paralele a literaturii şi obiceiurilor. Am găsit, în basmele cercetate, un singur exemplu în care se întîlneşte acest numeral:

„..десять человек держат его клещами за бороду, а *сорок* молотами по бокам осаживают" (Af., vol. II, p. 81).

Cînd este vorba de numerele mai mari decît 99, cel mai des întrebuinţat este numărul o sută:

„На-ка тебе *сто рублев*, струпай в город на конную, купи себе лошадь; а то путь дальний — пешком не уйдешь" (Af., vol. II, p. 25).

În basemele cercetate de noi nu am întîlnit niciodată cuvintele: *тысяча*, *миллион*, *миллиард*, care ocupă un loc aparte în sistemul numeralelor ruseşti.

Pentru a desemna o cantitate foarte mare în basme se utilizează expresia *тьма тьмущая*:

„Вот вздумали они задать пир на весь крещенный мир, собрали народу *тьму-тьмущую*, трое суток кормили — поили всех безданно, беспошлинно..." (Af., vol. II, p. 71).

Aceasta se explică prin aceea că în vechime cuvîntul *тьма* avea valoarea unui numeral (10 000).

Vechea declinare a numeralului *doi* a dispărut, rămăşiţele ei păstrîndu-se, ca şi în limba literară, numai în cuvintele compuse a căror primă parte începe cu *дву-*:

„Пьянчужка взял **дву***гривенный* и отдал старику курицу". (Af., vol. II, p. 25).

Păstrarea a numeroase superstiţii legate de unele numere a determinat mai marea întrebuinţare a acestora în basme. Acestea se conservă în expresii specifice basmelor, chiar dacă ele au dispărut de mult din celelalte stiluri funcţionale ale limbii ruse, iar alte numerale, apărute mai tîrziu în limba rusă, sînt absente cu desăvîrşire în basme.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUALITATEA PROBLEMATICII ORALITĂȚII FOLCLORICE

Nu încape vorbă că ceea ce în mod curent se subînțelege prin *oralitate* este însușirea cea mai pregnantă a folclorului tradițional. Însușire care, fie și la cel mai sumar examen critic, se dovedește a fi, în plus, condiția prealabilă a tuturor celorlalte proprietăți ale fenomenului („caracter colectiv", anonimat etc.). A discuta oralitatea înseamnă așadar a discuta însuși folclorul din unghiul (dacă dintr-*un* unghi ne propunem s-o facem) cel mai cuprinzător. De unde oportunitatea reexaminării, din timp în timp, a stadiului cunoștințelor globale asupra *oralității* (și a consecințelor istorice ale acesteia), ca modul cel mai economicos de recumpănire a problemelor fundamentale ale folclorului și folcloristicii în genere.

O atare reexaminare a format obiectul *Simpozionului asupra problemelor poeziei orale*, desfășurat între 28 și 30 mai 1969 la Budapesta, sub auspiciile Academiei Ungare de științe, respectiv ale Institutului de cercetări etnografice (simpozion a cărui comentare e regretabil că spațiul editorial, restrîns, al „Revistei de etnografie și folclor" o îngăduie abia acum). La alegerea temei este foarte posibil să fi contribuit atît rațiuni de ordinul celor mai sus evocate, cît și faptul că inițiatorul întîlnirii a fost un eminent cunoscător și analist al chestiunilor oralității, prof. Ortutay Gyula [1].

La dezbateri au fost invitați un număr relativ redus de specialiști din Europa și Statele Unite — Carl Hermann Tillhagen (Suedia), Erna V. Pomeranțeva și V. E. Gusev (U.R.S.S.), Francis Lee Utley și D. K. Wilgus (Statele Unite), Gisela Burde-Schneidewind (R.D.G.), Lutz Röhrich (R.F.G.), Faragó József și Radu Niculescu (România), precum și Ortutay Gyula, Dömötör Tekla, Kovacs Agnes, Katona Imre, Voigt Vilmos, Diozsegi Vilmos, Mango József, din partea gazdelor. La recomandarea organizatorilor, dezbaterile s-au desfășurat precumpănitor liber,

[1] Ar fi îndeajuns să reamintim aici remarcabila sa sinteză *Principles of Oral Transmission in Folk Culture* („Acta Ethnographica" VIII, 1959, p. 175—221), moment marcant în istoria studierii legilor circulației bunurilor folclorice.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 243—254, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

vivace, fără — pe cît a fost cu putinţă — lecturi de materiale deja redactate. Graţie efortului notabil, de asigurare tehnică, depus de Academia de ştiinţe, între altele s-a procedat la înregistrarea pe bandă magnetică a dezbaterilor, care urmează să fie publicate.

Din chiar momentul conceperii sale, simpozionul a ridicat o importantă chestiune de metodă, privind modul determinării dezbaterilor. Anume aceea a opţiunii inevitabile între, cel puţin, două soluţii extreme în programarea discuţiei: abordarea sferei de probleme celei mai largi posibile sau, dimpotrivă, a nucleului celui mai restrîns cu putinţă (gen *întrebare/ răspuns dat* de fiecare participant la colocviu, în limitele unei singure probleme riguros circumscrise). Ambele soluţii ar fi prezentat, desigur, complementar, avantaje şi dezavantaje. Organizatorii au optat net pentru prima formulă, lăsînd ca eventualele linii de convergenţă să se degaje şi să se îmbine de la sine în cursul dezbaterilor înseşi.

Ca urmare, simpozionului i-a fost propus spre examinare un contencios colosal, ordonat pe şase teme mari, formulate de prof. Ortutay, fiecare cuprinzînd la rîndu-i un număr substanţial de probleme şi subprobleme. 1) *Tipuri istorice şi actuale ale poeziei orale tradiţionale* — formulare care, ca şi formularea titulaturii simpozionului, se referă la *poezie* în accepţia, evident, originară a termenului (respectiv: poezia orală arhaică; poezia orală vie, atestînd totuşi, în zilele noastre, relaţii istorice cu tipurile poetice arhaice, în Africa, America Latină, Asia de sud-est etc.; cultura populară tribală a populaţiilor aflate în pragul alfabetizării, primele tipuri de interferenţe cu cultura de tip cult, eventual europeană; culturile ţărăneşti ale epocii feudale în Europa şi în alte continente, tipologie; contactele cu respectivele literaturi culte, cărţi populare etc.; înrîurirea folclorului asupra literaturii culte europene de la începuturile feudalismului pînă în secolul al XVIII-lea; influenţa actuală a mijloacelor de comunicare de masă — radio, film, televiziune etc. — asupra comunităţilor ţărăneşti analfabete sau semianalfabete; problemele anecdotei şi ale circulaţiei acesteia în comunităţile culturale industriale; ş.a.m.d.). 2) *Legi ale funcţionării transmiterii orale* (regulile care determină funcţionarea tipurilor de bază ale poeziei populare orale; factori de regularizare şi conservare, factori de dezagregare; legile de funcţionare a fiecărui gen în parte; limitele respective ale stabilităţii şi ale improvizaţiei în interpretare; rolul personalităţii şi rolul „modei" în procesul creaţiei populare orale etc.). 3) *Estetica poeziei populare orale* (legile estetice ale creaţiei orale în fiecare gen în parte; studierea lor comparativă; consecinţele transmiterii orale asupra „gramaticii" generale a poeziei populare; criterii conştiente şi norme de frumuseţe explicite în poezia populară orală etc.). 4) *Sarcini în cercetarea poeziei orale* (culegerea şi interpretarea de date asupra poeziei orale arhaice, a poeziei populare actuale; studierea metodelor de creaţie ale creatorilor populari; culegerea de date asupra informatorilor şi în special a bunilor informatori; culegerea şi interpretarea întregului repertoriu al mai multor generaţii succesive coexistente în cadrul aceleiaşi comunităţi bine delimitate ş.a.m.d.). 5) *Examinarea relaţiilor etnologice ale folclorului modern şi ale transmiterii orale în oraşe* (culegerea folclorului orăşenesc — proverbe, idiotisme, glume, memorata, naraţiuni biografice, anecdote; culegerea sistematică a folclorului clasei muncitoare; studierea influenţei exercitate de diversele *mass-media*

https://biblioteca-digitala.ro

asupra persoanelor a căror cultură e încă predominant orală). 6) *Chestiuni organizatorice* (necesitatea stabilirii, cu ajutorul UNESCO, a unui centru pentru studierea culturilor nonliterare — arhivă internaţională, publicarea de reviste şi serii de cărţi etc. —, în vederea salvgardării fondului tradiţional oral mondial).

Evident, această impunătoare masă de probleme care ar fi putut hrăni convenabil timp de mai multe zile dezbaterile unui congres de talie mare, cu multiple secţii, a avut inevitabil darul — cum s-a remarcat (Lutz Röhrich) — de a dispersa în oarecare măsură atenţia participanţilor la colocviu. La o eventuală obiecţie în acest sens s-ar putea însă replica că tocmai diversitatea tematică e cea care a îngăduit fiecărui vorbitor să selecteze liber aspectele care îi erau cele mai familiare sau cele mai acute şi că, totodată, „răscolirea" întregului cîmp al oralităţii a putut ridica în faţa fiecăruia probleme la care, — deşi importante — nu reflectase pînă atunci.

În schimb, perfect îndreptăţită ar fi fost revendicarea ca, de la bun început, tematica simpozionului să fi prezentat dezbaterea nu numai a *fenomenalităţii* dar şi a *esenţei* categoriei oralităţii. Aşa cum a fost modelată, tematica a propus explicit discuţiei doar *fenomenologia* categoriei. Din fericire, şi în acest caz un factor echilibrant şi-a făcut în mod spontan simţită intervenţia. Cursul însuşi al dezbaterilor a rectificat, de la sine, datele iniţiale : principalul plan de clivaj al discuţiilor l-a constituit *anume* opoziţia *fenomen/esenţă* în cadrul *oralităţii.*

Astfel, pe de o parte, în cele două zile afectate dezbaterilor (cca 20 de ore de discuţii) au fost expuse un număr considerabil de fapte şi idei privind — evident, în ordine *fenomenală* — majoritatea reperelor tematice propuse. Cum ar fi nu numai prezumţios dar şi tehniceşte imposibil să încercăm aici un rezumat acceptabil al dezbaterilor, ne vom mulţumi să *spicuim* doar, spre a sugera întregul.

Bunăoară, un amplu expozeu, de mare bogăţie a informaţiei, a trasat liniile mari ale evoluţiei circumstanţelor şi substanţei literaturii populare orale în Europa centrală, cu specială referinţă la spaţiul de limbă germană (Lutz Röhrich). O altă expunere a insistat asupra proceselor oralităţii, în primul rînd a *fixării* ca moment dialectic cardinal al biologiei folclorului (D. K. Wilgus). Reactualizîndu-se mai vechea axiomă potrivit căreia fiece variantă constituie o realizare individuală (Lutz Röhrich), au fost scoase în evidenţă în mod concret atît rolul nuanţat al interpretului în circulaţia orală (Faragó József) cît şi, mai specific, rolul performanţelor memoriei în mediile oralităţii folclorice (C. H. Tillhagen, Erna Pomeranţeva, D. K. Wilgus). Au fost de asemenea evocate problemele culegerii de folclor, atît în interiorul cît şi în afara continentului european (Diozsegi Vilmos, Mango József). Pe linia identificării folclorului literar cu conceptul de „verbal art" al teoriei literare germano-anglo-saxone (Fr. Lee Utley), s-a atras atenţia asupra consecinţelor modului oral al circulaţiei, de pildă, asupra folclorului narativ (Kovacs Agnes), consecinţe manifestate, între altele, şi în „libertatea supravegheată" admisă interpretului de folclor (Radu Niculescu). Reproducerea în literatura cultă a procedeelor oralităţii a fost grăitor ilustrată, între altele, cu specimene din Boccaccio (Fr. Lee Utley).

https://biblioteca-digitala.ro

S-a atras cu deosebire atenţia asupra implicaţiilor sociologice multilaterale ale oralităţii (Dömötör Tekla), inclusiv a raporturilor oralităţii cu marile procese social-istorice precum democratizarea treptată a culturii de tip cult europene (Lutz Röhrich), sau asumarea de accente noi, revoluţionare, de către tradiţie, în momente de criză, ca bunăoară în tradiţia orală germană a anilor 1918—1919 (Gisela Burde-Schneidewind) etc. Au fost de asemenea evocate problemele anecdotei în genere (Ortutay Gyula, Faragó József), ale anecdotei politice (Katona Imre), ale „poantei" (Fr. Lee Utley). S-a sugerat o gradare progresivă a „individuării" specimenelor folclorice orale, pe genuri, pornind de la *basmul fantastic* ca „treaptă înaltă" şi terminînd cu *anecdota*, ca „treaptă joasă". A fost evocat rolul mijloacelor de comunicare de masă în modificarea poziţiei sociale a folclorului (Dömötör Tekla, Fr. Lee Utley) şi a fost subliniat efectul de *alienare* consecutiv (Radu Niculescu). În sfîrşit, a fost prezentată o bună trecere în revistă a bibliografiei internaţionale de bază privind problemele oralităţii (Voigt Vilmos). De asemenea, au fost tratate şi parte din problemele organizatorice pe care *tematica* le supunea examenului (Ortutay Gyula, Dömötör Tekla, Voigt Vilmos).

Pe de altă parte însă — şi aceasta a constituit, cum subliniam, controversa fundamentală a simpozionului — s-a obiectat împotriva modului (implicit atît *tematicii* cît şi discuţiilor evocate) de a concepe oralitatea ca un *dat* de perfectă transparenţă, esenţial neproblematic, care ar putea deci interesa actualitatea doar în latură pur fenomenală (V. E. Gusev, Radu Niculescu). A fost reclamată în consecinţă amplificarea extensiunii date a noţiunii de *oralitate*, observîndu-se că, în accepţia curentă, aceasta nu are cum se referi — deşi „legată de ele" — la o serie de importante *aspecte* (măşti, culori, gestică etc.), ba chiar la întregi *moduri* folclorice (dans etc.); pe această linie au fost evocate o serie de exemple practice demonstrînd net că, în naraţiunea populară bunăoară, gesticulaţia este în măsură să se instituie, episodic, ca element indispensabil : gestul odată absent, contextul devine fără noimă (Faragó József).

Dar mai mult decît atît. În dezbatere a fost contestată însăşi valoarea conceptului şi a termenului de *oralitate* (Radu Niculescu). Contravenind normei elementare a terminologiei ştiinţifice, *oralitatea*, termen *unic*, este ţinută să se raporteze la *mai mulţi* referenţi deodată, referenţi reprezentînd — ceea ce este şi mai grav — entităţi nu numai distincte, dar cronologic succesive, iar procesual contradictorii („conservare" *vs.* „manifestare"). Termenul se menţine aşadar în circulaţie în virtutea unui confuz *qui-pro-quo*, a cărui relativă valabilitate în plan metonimic rămîne radical inacceptabilă pentru o folcloristică ce se reclamă de *ştiinţă*. În sfîrşit, dincolo de orice observaţii terminologice, trebuie admis că s-a făcut încă mult prea puţin pentru a se lămuri — sub unghi comportamental şi semiotic — *ce înseamnă, cui îi este semn* „oralitatea". Oricum, este în afară de discuţie că „oralitatea", luată în sensul de dicţionar, rămîne atît „paradigmatic" (în seria echivalenţelor sale deci) cît şi „sintagmatic" (în succesiunea actelor procesului folcloric) doar „episod" şi doar „caz particular". În aceste condiţii, faptul că termenul în chestiune e bine împămîntenit în literatură — aşa cum s-a afirmat în contraargumentare — nu poate fi o raţiune suficientă a conservării lui.

https://biblioteca-digitala.ro

Firește, nici în această chestiune, nici în altele, nu s-a putut ajunge în cadrul dezbaterilor la unitate de vederi. Totuşi, simpozionul — graţie prevenitoarei ospitalităţi a gazdelor, o reuşită sub toate raporturile — a marcat un substanţial cîştig, rezidînd, poate în primul rînd, în aceea că un număr considerabil de probleme ale creaţiei populare tradiţionale şi-au precizat, pentru toţi cei de faţă, *identitatea*. Prin imprimarea textelor rezultînd din dezbateri — este de sperat, cît de curînd — acest cîştig va putea deveni *efectiv* public.

Radu Niculescu

A TREIA CONFERINŢĂ A GRUPULUI C.I.M.P. PENTRU CERCETAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE

Între 8 şi 13 iunie 1969 a avut loc la Stockholm a treia sesiune ştiinţifică a Grupului de studiu a instrumentelor muzicale populare din cadrul Consiliului internaţional al muzicii populare (I.F.M.C.).

Au participat 36 de specialişti din 13 ţări : Austria (1), Bulgaria (1), Cehoslovacia (3), Danemarca (2), Finlanda (1), Franţa (1), Iugoslavia (4), Norvegia (2), Suedia (10), RDG (2), RFG (7), România (1) şi Ungaria (1). Alături de membrii propriu-zişi au fost invitaţi o seamă de specialişti în electroacustică.

Tematica consfătuirii a cuprins : a) metode acustice de cercetare şi b) forme ale ansamblurilor populare instrumentale.

Comunicările primei secţiuni au tratat diferite probleme privitoare la metodica şi tehnica cercetărilor acustice în domeniul instrumentelor muzicale populare şi al muzicii populare. S-au făcut demonstraţii cu felurite aparate electroacustice la Institutul de tehnică fonetică al Politehnicii din Stockholm şi la Institutul de muzicologie al Universităţii din Upsala. Măsurătorile acustice, făcute cu un aparataj de înaltă tehnicitate (inclusiv computeri), sînt un sprijin deosebit de important în cunoaşterea riguros exactă a posibilităţilor sonore ale instrumentelor muzicale, precum şi un ajutor obiectiv extrem de preţios în notarea muzicii (transcrierea pe note a muzicii înregistrate).

Cea de-a doua temă a sesiunii a cuprins un însemnat număr de comunicări privitoare la ansamblurile de instrumente muzicale populare din : Ungaria (Bálint Sárosi, Budapesta), Cehoslovacia (Jaroslav Markl, Praga, şi Ivan Mačak, Bratislava), Iugoslavia (Dragoslav Dević, Belgrad, Zmaga Kumer şi Julian Strajnar, Ljubliana), Bulgaria (Manol Todorov, Sofia) şi Franţa (Claudie Marcel-Dubois, Paris). Deosebit de interesantă şi de completă a fost comunicarea d-rei Claudie Marcel-Dubois. D-sa a

https://biblioteca-digitala.ro

privit ansamblurile de instrumente muzicale populare în evoluţia lor istorică, menţionînd totodată repertoriul pe care-l vehiculează şi funcţia pe care o împlinesc.

Scriitorului acestor rînduri i s-a cerut să ţină o succintă expunere asupra instrumentelor muzicale populare din Egipt, în raport cu cele din sud-estul Europei şi din Balcani. Alături de alţii, dl. Ernst Emsheimer, directorul Muzeului de istoria muzicii din Stockholm, a subliniat necesitatea cunoaşterii instrumentelor muzicale din continentele vecine, dat fiind numărul mare de întrepătrunderi care există între acestea şi cele ale popoarelor europene.

Consfătuirea s-a desfăşurat într-o atmosferă caldă, colegială. Luările de cuvînt s-au mărginit la probleme de strictă specialitate. Dacă criticile au fost extrem de reduse, acest lucru s-a datorat înaltului nivel al comunicărilor şi clarităţii lor. Etnomuzicologii prezenţi s-au abţinut să discute în fond comunicările de electroacustică : acestea reprezintă un alt domeniu de cercetare, care necesită o specializare aparte. S-a subliniat însă de mai mulţi vorbitori folosul de netăgăduit al unei strînse colaborări între etnomuzicologi şi electroacusticieni.

A treia conferinţă a Grupului de studiu a instrumentelor muzicale populare din cadrul Consiliului internaţional al muzicii populare a prilejuit un bogat schimb de experienţă participanţilor. Ea s-a dovedit a fi totodată un ajutor de preţ la întocmirea în bune condiţii a monografiei instrumentelor muzicale populare din Europa, lucrare de mare amploare aflată în curs de elaborare.

Tiberiu Alexandru

ASPECTE ALE ACTIVITĂŢII ETNOLOGICE DIN R.P. POLONĂ

Deplasarea în R. P. Polonă — în perioada 5.X — 21.X.1969 — a urmărit în linii mari, conform planului de lucru stabilit anterior, trei principale obiective.

I) Participarea la *Congresul naţional al Societăţii poloneze de etnologie*, organizat la Torun în zilele de 13 — 15 octombrie.

II) Cunoaşterea directă a metodei, tehnicii de lucru şi în genere a tuturor problemelor convergente procesului de redactare a *Atlasului etnografic polonez*, în cadrul centrului de etnografie de la Wrocław de sub conducerea prof. dr. M. Gayek.

III) Documentarea ştiinţifică privind cercetările efectuate în ultimii ani în R. P. Polonă, în unele din principalele unităţi ale Academiei de ştiinţe cu profilul *preocupărilor de etnografie sau tangente acestora* (Varşovia, Poznań, Cracovia).

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce priveşte lucrările *Congresului naţional al Societăţii poloneze de etnologie*, desfăşurate la Torun, lucrări la care au participat şi unii specialişti din alte ţări (Uniunea Sovietică, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacă, R. S. F. Iugoslavia, Austria, Suedia), s-au desfăşurat în acord cu tematica stabilită, în două principale direcţii ale investigaţiei ştiinţifice : a)*metodologică* şi b) *muzeistică*. Firește, marea majoritate a participanţilor la Congres a fost formată din delegaţi ai diferitelor centre etnografice din R. P. Polonă.

Referatele prezentate, precum şi discuţiile ce le-au urmat în cadrul şedinţelor şi secţiilor respective, au remarcat în genere unele teme principale privind structura şi concepţia metodologică în investigaţia etnografică, unele probleme referitoare la organizarea şi funcţionarea centrelor muzeistice, precum şi unele rezultate mai deosebite ale investigaţiilor etnografice efectuate în ultimele cercetări de teren.

Ca o exemplificare succintă a lucrărilor supuse atenţiei congresiştilor amintim din suita comunicărilor : *Ana Kutrzeba-Pojnarowa* (Torun), „25 de ani de activitate etnografică în R. P. Polonă" ; *Walentina Kielembietowa* (Kiev), „Unele probleme referitoare la cercetarea etnografică în Republica Socialistă Sovietică Ucraina" ; *Józef Burszta* (Poznań), „Problemele esenţiale ale investigaţiilor şi studiilor etnografice în contemporaneitate" ; *Bronisława Kopczyńska-Jaworska* (Varşovia), „Cu privire la metodologia cercetării de teren" ; *Danuta Powiłańska Mazur* (Lublin), „Concepţia generală a organizării muzeului Skansen" ; *Eva Arczyńska* (Torun), „Literatura populară în satul Rakutóv" ; *Aleksander Posern-Zieliński* (Poznań), „Rolul şi semnificaţia etnografiei în studiul religiilor şi schimbări sociale în ţările în curs de dezvoltare" etc.

În cursul celor două zile rezervate desfăşurării lucrărilor Congresului s-au purtat pe marginea referatelor susţinute numeroase discuţii, excelent prilej pentru cunoaşterea activităţii şi a rezultatelor obţinute de investigaţia numeroaselor colective ale institutelor şi centrelor muzeistice cu profil etnografic din R. P. Polonă.

De un deosebit interes pentru preocupările Secţiei noastre de etnografie, din Bucureşti, a fost de bună seamă documentarea efectuată în laboratorul *Atlasului etnografic polonez* din Wrocław. S-a urmărit împreună cu prof. dr. M. Gayek şi tehnoredactorii atlasului, etapă cu etapă, întregul proces al desfăşurării lucrărilor pregătitoare, necesare elaborării cartogramelor tematice. S-au purtat interesante discuţii privind atît operaţiunile care precedă lucrările propriu-zise de elaborare, a atlaselor etnografice în genere, cît şi asupra implicaţiilor pe care le presupune culegerea materialului şi redactarea cartografică propriu-zisă.

Dintre problemele — cu un caracter mai general — discutate cu prof. dr. M. Gayek amintesc : organizarea muncii elaborării *Atlasului etnografic polonez* ; perspectiva morfologică, funcţională şi lingvistică ; fixarea în linii mari a tematicii atlasului (atît pentru cultura materială, cît şi pentru cultura spirituală) ; punctul de vedere şi experienţa Institutului din Wrocław privind determinarea aşezărilor rurale în repartiţia lor spaţială în vederea investigaţiei de teren ; necesitatea completării informaţiilor de teren cu datele cuprinse în bibliografia de specialitate, arhive, muzee ; probleme legate de pregătirea materialului tehno-redacţional (în special privind întabularea materialului ştiinţific ; grafice, etaloane

https://biblioteca-digitala.ro

de cartograme, machete de cartograme etc.); stabilirea simbolurilor şi legendelor necesare explicitării cartogramelor redactate; problema indicaţiilor suplimentare privind determinarea şi precizarea conţinutului cartogramelor respective.

Din activitatea colectivului de muncă desfăşurată la centrul de elaborare a *Atlasului etnografic polonez*, remarcăm unele realizări şi unele poziţii teoretice deosebit de semnificative şi interesante pentru cadrul preocupărilor teoretice şi practice ale cercetătorilor români.

Pînă în prezent s-au elaborat opt chestionare pentru ancheta de teren; primele şase se referă la aspectele de „cultură materială", ultimele două se referă exclusiv la „cultura spirituală". În ceea ce priveşte seria volumelor privind „cultura materială", se remarcă cu precădere problemele de agricultură, creşterea animalelor, arhitectură populară, transporturi şi comunicaţii, alimentaţie. Pentru volumele consacrate „culturii spirituale" au fost reţinute unele aspecte din structura obiceiurilor considerate tradiţionale (în marea lor majoritate din ciclul vieţii familiale). Se poate constata cu uşurinţă o evidentă îmbunătăţire a conţinutului volumelor de chestionar pe parcursul elaborării lor, elaborare concepută nesimultan, eşalonată într-un lung interval de timp. Anchetele de teren s-au făcut şi se fac în continuare aproape exclusiv de membrii colectivului din Wrocław. Numai cu totul excepţiv, uneori, s-a recurs la sprijinul centrelor muzeistice sau al institutelor cu profil asemănător din Varşovia, Poznań, Cracovia etc.

Alegerea punctelor de cartografiat, reprezentative din punct de vedere etnografic, a fost făcută dintr-un început de Comisia naţională, însărcinată cu elaborarea principiilor directoare ale elaborării Atlasului. Întregul teritoriu al ţării a fost careiat conform latitudinilor şi longitudinilor locale. Fiecare careu în parte, reprezentînd aproximativ 25 km^2, a fost împărţit în 16 subdiviziuni uniforme, notate separat. În felul acesta, punctele raportate la coordonatele respective indică cu uşurinţă centrele supuse anchetei de teren. În genere, aceste puncte de anchetat au rămas aceleaşi în cursul diferitelor investigaţii efectuate din 1953 pînă în prezent. Trebuie remarcat, de asemenea, caracterul simplu, sugestiv şi unitar al semnelor simbol care însoţesc cartogramele respective. Fiecare temă analizată este prezentată şi tratată cartografic de un singur membru al colectivului, chiar dacă în investigaţia de teren el a lucrat parţial, de pildă în 20 — 25 puncte.

Materialul cules, selectat tematic, este tratat ulterior din punct de vedere tipologic, ţinîndu-se seama de aspectul morfologic şi funcţional, de ordinea şi succesiunea tipurilor şi variantelor fenomenului respectiv. Fiecare structură tipologică propusă provizoriu este discutată în parte cu prof. dr. M. Gayek. Este evident că pentru determinarea tipurilor fundamentale şi a variantelor lor se folosesc, pe cît posibil, toate indicaţiile suplimentare informaţiei din chestionar (desene, foto, arhivă, monografii). După alegerea semnelor care trebuie să marcheze pe hartă prezenţa şi, evident, structura tipologică respectivă a obiectului sau fenomenului cercetat, se trece la gruparea rezultatelor pe hartă. Se fac mai întîi aşanumitele hărţi de probă, care sînt discutate fiecare în parte şi corectate eventual prin noi anchete suplimentare de teren. Cartogramele întocmite sînt în cele din urmă difuzate specialiştilor; unele din modificările propuse

https://biblioteca-digitala.ro

constituie deseori substanţiale îmbunătăţiri aduse volumului în curs de publicare. Pînă în prezent s-au tipărit patru volume ale *Atlasului etnografic polonez*, iar volumele 5 şi 6 sînt în curs de pregătire.

În cursul şederii mele la Wrocław am avut prilejul să cunosc îndeaproape, în însuşi laboratorul centrului unde se efectuează lucrările *Atlasului etnografic polonez*, metoda de lucru, experienţa şi rezultatele obţinute pînă în prezent.

Am avut de asemenea prilejul, în cadrul aceleiaşi deplasări în R. P. Polonă, cu titlul de schimb de experienţă, să vizitez principalele centre muzeistice — cu caracter etnografic — din Varşovia, Torun, Poznań, Wrocław şi Cracovia, precum şi posibilitatea să cunosc îndeaproape activitatea diferitelor centre ştiinţifice ale Academiei poloneze (Institutul de istorie a culturii materiale, cu cele trei mari secţiuni: arheologică, numismatică şi etnografică; secţia etnografică cu subunităţile ei repartizate la Varşovia, Cracovia, Wrocław, Poznań). Am luat de asemenea cunoştinţă de programul de activitate, de programul editorial, precum şi de cercetările pe care centrele ştiinţifice le efectuează sau urmează să le efectueze pe teren, în ţară sau în străinătate.

Consider că scopul acestui prim contact cu unele date ale realizărilor cercetării etnografice în R. P. Polonă a fost pe deplin atins şi că observaţiile culese, mai cu seamă cele privind elaborarea *Atlasului etnografic*, vor putea fi utile muncii care se desfăşoară în colectivele noastre, în special pentru cei angrenaţi în efortul redactării *Atlasului etnografic al României*.

Paul Simionescu

AL XVI-LEA CONGRES AL UNIUNII ASOCIAŢIILOR FOLCLORIŞTILOR DIN IUGOSLAVIA (JGALO, 16—19 SEPT. 1969)

Ca în fiecare an, Congresul Uniunii asociaţiilor folcloriştilor din Iugoslavia [Savez Udruzenja Folklorista Jugoslavije] a constituit una dintre cele mai interesante manifestări internaţionale, privind în special folclorul popoarelor balcanice. Acest congres, anual, ce se desfăşoară pe rînd în toate statele federative iugoslave, sub auspiciile asociaţiei folcloriştilor din statele respective, a avut loc de astă dată în statul federal Muntenegru, în staţiunea balneo-climatică Jgalo (Herţeg-Novi), situată pe ţărmul sudic al Iugoslaviei, la marea Adriatică.

Lucrările congresului s-au desfăşurat sub preşidenţia domnului dr. Jovan Vukmanovič, directorul muzeului de artă din Cetinje. Au participat, alături de folclorişti din toate statele federale ale Iugoslaviei, şi 27 de invitaţi străini, cercetători din: R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, Franţa, R. F. Germania, Italia, Republica Socialistă România şi U.R.S.S.

https://biblioteca-digitala.ro

Delegaţia română a fost compusă din : prof. I. C. Chiţimia, de la Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu", Emilia Comişel, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Elisabeta Moldoveanu-Nestor, Nicolae Rădulescu, Ghizela Suliţeanu, cercetători la Institutul de etnografie şi folclor.

Tematica supusă dezbaterilor în cele trei zile ale congresului a tratat : I. *Folclorul din Boka-Kotorska* (Muntenegru) ; II. *Dezvoltarea folclorului de seceriş în Iugoslavia şi în alte ţări* ; III. *Probleme, rezultate şi perspective în folcloristica iugoslavă contemporană* ; IV. *Folclorul copiilor* ; V. *Proverbe* ; VI. *Probleme ale folclorului muzical* şi VII. *Probleme de etnografie*. Aceste teme au întrunit 99 de referate anunţate, din care, datorită absenţei unora dintre referenţi, au fost prezentate efectiv 90. Temele IV, V şi VI au fost dezbătute separat, fiecare în parte, sub formă de colocvii, în ultima zi a congresului.

I. *Folclorul din Boka-Kotorska* (Muntenegru) a cuprins 22 de referate, care au prezentat diferite aspecte şi probleme folcloristice (literare, muzicale şi coregrafice), alături de unele referate cu profil geografic-istorico-etnografic, privind specificul statului federal gazdă. Aceste referate au fost ţinute în prima zi a congresului, avînd rolul, devenit tradiţional, de a introduce pe cei peste 135 de participanţi în bogăţia aspectelor istorico-sociale, etnografice şi folclorice, de astă dată ale Muntenegrului. Astfel, s-au ţinut referate privind regiunea Boka-Kotorska, şi anume : *Privire geografică, procese etnice şi principii de natură socială* (dr. Jovan Vukmanovič) ; *Probleme etnice ilirice* (Jlija Rusič-Herceg Novi) ; *Scurtă privire asupra trecutului* (dr. Slavko Mijuskovič, Kotor) ; *Specificul dialectal al populaţiei* (dr. Vaso Tomanovič, Skopje) ; *Etnocoregrafie* (Milica Jlijin, Belgrad) ; *Tradiţia epică* (Savo Orovič, Belgrad) ; *Folclorul în manuscrisele unor cercetători muntenegreni* (Radoslav Medeniča, Belgrad, Savo Vukmanovic, Cetinje, dr. Miljana Radovanovič, Belgrad, dr. Zivomir Mladenovič, Belgrad etc.).

II. *Dezvoltarea folclorului de seceriş în Iugoslavia şi în alte ţări* a constituit tematica celei de-a doua zile a congresului şi a întrunit un număr de 18 referate. S-au prezentat aspectele specifice pe care obiceiurile de seceriş le au în diferite ţări, de pildă : *Obiceiul de seceriş la popoarele din Iugoslavia* (lucrare de sinteză, dr. Dragoslav Antonijevič, Belgrad) ; apoi în Herţegovina (Milos Slijepcevič, Zemun) ; în Titovo (Rade Poznanovič, Titovo Uzice) ; în Smederevska Palanka (Jovanka Butovska, Smederevska-Palanka) ; în Macedonia (Gheorghi Gheorghiev, Skopje) etc. Ca studii comparative cu folclorul altor popoare au fost comunicările : *Creaţie populară la noi şi la maghiari* (Magdalena Anghelič, Novi-Sad) ; *Cîntece de seceriş din regiunile Bosnia şi Herţegovina comparativ cu cele bulgăreşti* (Ljuba Simič, Sarajevo) ; *Folclorul secerişului în România* (E. Moldoveanu-Nestor, Bucureşti) ; *Cîntece de seceriş din Bulgaria* (El. Stoian, Sofia) etc. Cea mai mare parte dintre comunicări a fost însoţită de exemplificări muzicale, care au evidenţiat melodii înrudite la diferite popoare, fapt ce a ridicat interesanta problemă a prezenţei unui fond arhaic comun şi la această categorie folclorică.

În după-amiaza aceleiaşi zile s-a dezbătut cea de-a III-a temă : *Probleme, rezultate şi perspective în folcloristica iugoslavă contemporană*,

https://biblioteca-digitala.ro

ce a întrunit 13 comunicări, în care s-au prezentat referate ţinînd de metodologie, ca : *Perspective în cercetarea comparată a eposului iugoslav* (B. Putilov, Leningrad), alături de referate privind aspectul contemporan al folcloristicii (dr. Tvrtko Cubelič, Zagreb ; dr. Blaje Ristovski, Skopje ; Jerko Bezič, Zagreb), un procedeu de analiză muzicală pe baze cibernetice (T. Vujič, Budapesta) etc.

Cea de-a treia zi a congresului a fost rezervată colocviilor, care au fost ţinute în secţii separate.

IV. *Folclorul copiilor*, cu 9 comunicări tratînd despre : *Clasificarea repertoriului copiilor* (prof. dr. D. Djudjef-Sofia) ; *Probleme sociologice în folclorul copiilor din Europa* (F. Bonuş, Praga) ; *Locul şi importanţa categoriei „Cîntecelor pentru copii" în folclorul copiilor — formarea percepţiei muzicale* (G. Sulițeanu, Bucureşti) ; *Creaţia literară a copiilor* (Jasna Bjeladinovič, Belgrad, Jelena Dopuda, Sarajevo ; Milica Obradovič, Sarajevo ; Vera Antič, Skopje) ; *Folclorul copiilor din Albania* (Sevcet Plana, Priştina) etc.

V. *Proverbele* (Paremiologia) au întrunit 14 comunicări cu o tematică variată, privind : *Epocile de dezvoltare ale paremiologiei naţionale* (acad. dr. Duşan Nedeljkovič, Belgrad) ; *Paremiologia balcanică şi importanţa sa folcloristică europeană* (dr. I. C. Chiţimia, Bucureşti) ; *Corelaţii sociale în proverbe* (dr. Vesna Konstantinovič-Čulinovič, Zagreb) ; *Aspectul pedagogic al proverbelor* (Ljubomir Reljič, Belgrad) ; *Dumnezeu în proverbe* (dr. Bruno Merigii, Milano) etc.

VI. *Probleme ale folclorului muzical* a constituit tema a zece comunicări axate în special pe diferite probleme ale polifoniei : *Clasificarea formelor polifonice* (prof. dr. Cvjetko Rihtman, Sarajevo) ; *Metodologia tratării polifoniei în folclor* (dr. Radoslav Hrovatin, Ljubljana) ; *Forme polifonice în Bosnia de nord-vest* (Miroslava Fulanovič, Sarajevo) ; *Tipuri de mişcări polifonice în melosul popular macedonean* (Sotir Galabovski, Skopje) ; ale organologiei populare : *Zurlele în Macedonia* (Alexander Linin, Skopje) ; *Construirea buciumului în Vrancea* (N. Rădulescu, Bucureşti) ; *Despre şarkie* (Akil Koci, Priştina) etc. Tot în această secţie au mai fost ţinute şi comunicările : *Doina la poporul român* (Em. Comişel, Bucureşti) şi *Cîntece populare ale miresei din Macedonia* (Vasil Hadjimanov, Skopje).

Două comunicări au dezbătut probleme de etnocoreologie : *Elemente de aculturaţie în folclorul din Duravask* (dr. Hannah Laudova, Praga) ; *Denumirile „Kolo" şi „Oro" în terminologia etnocoreologiei* (dr. Olivera Mladenovič, Belgrad).

Discuţiile bogate, duse în fiecare secţie, au reflectat interesul deosebit suscitat de majoritatea comunicărilor, precum şi importanţa folcloristică actuală a problemelor dezbătute.

Ca de obicei, şi în acest an, congresul a cuprins un spectacol folcloric, ţinut în seara zilei de 18 septembrie, şi o interesantă excursie de o zi în

https://biblioteca-digitala.ro

cîteva oraşe din Muntenegru. Astfel, s-au vizitat în cea de-a patra zi oraşele istorice : Cetinje, Kotor, Budva, Herţeg-Novi. Aceste două manifestări au avut scopul de a face cunoscut mai îndeaproape specificul etnografic, istoric şi folcloric al Muntenegrului, încununînd cu succes desfăşurarea acestui interesant şi important congres, care atrage în fiecare an atenţia specialiştilor ce se preocupă de larga problematică atît a folclorului comparativ cît şi a celui balcanic.

Ghizela Suliţeanu

https://biblioteca-digitala.ro

FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, *Die romanische Volksprosa*, München, 1969, 333 p.

Volumul de față, primul dintr-o serie de trei, concepută de autor ca *Introducere* în literatura folclorică a popoarelor romanice europene, se ocupă de proza populară, urmînd ca celelalte două să fie consacrate liricii și epicii versificate, respectiv teatrului popular.

Din capul locului apare limpede că sarcina pe care prof. Karlinger și-a asumat-o este deosebit de grea. Aceasta nu atît din pricini intrinseci (precum vastitatea impunătoare a domeniului etc.), cît mai cu seamă din cauze exterioare. Este astfel notoriu că, dacă, pe de o parte, mai pretutindeni în aria culturală considerată — dar și în afara ei, în țările de limbă germană, în Statele Unite — au fost elaborate cataloage tematice, studii monografice de tipuri sau de grupuri tipologice etc., privind diversele literaturi populare romanice, iar pe de altă parte, cercetările — precumpănitor teoretice — de poetică a speciilor, de psihologie și de biologie folclorică, au înregistrat substanțiale progrese în special în ultimele decenii, marile sinteze naționale care să evalueze comparativ — cantitativ și calitativ —, din perspectiva principiilor cîștigate de științele umane moderne, fondurile folclorice ale fiecărei populații romanice în parte, se află încă, deocamdată, în stadiul de deziderat pios. Nu mai puțin trebuie contat — dat fiind stadiul actual al organizării informării internaționale — și pe dificultatea tehnică a strîngerii unei informații egal de bogate și de multilaterale asupra tuturor literaturilor luate în dezbatere.

Tocmai de aceea, ca primă amplă încercare de acoperire — pentru moment, în domeniul prozei populare — a acestei lacune folcloristice, cartea își propune să fie mai mult un *Grundriss* — de eventual uz didactic — decît o lucrare de pretențioasă tehnicitate științifică.

În conformitate cu profilul de *compendiu* al cărții sale, prof. Karlinger urmărește în acest prim volum o prezentare tinzînd nu către exhaustiv ci doar către fixarea unor jaloane semnificative, capabile să slujească orientării „atît a romaniștilor interesați de folclor cît și a folcloriștilor doritori să arunce o privire asupra stărilor de fapt [folclorice] din interiorul spațiului romanic" (p. 10).

Cuvîntul introductiv al cărții ridică o interesantă problemă de ordinul principiului metodologic. Autorul procedează la critica noțiunii de *tip* și a căilor identificării acestuia arătînd că, pe de o parte, criteriile după care se stabilește „forma normală" (*arhetipul*, respectiv *tipul*), a unui basm spre pildă, variază de la autor la autor (unul contează pe gradul coerenței logice, altul pe atestare străveche ș.a.m.d.), pe de altă parte, că metoda curentă a stabilirii arhetipului (prin compararea de variante și „reconstruirea", în temeiul comparației, a versiunii „originale") este inadecvată, abuziv preluată din practica filologiei clasice. În cazul reconstituirii filologice

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 255—260, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

e vorba, de regulă, de refacerea unui text a cărui existență istorică obiectivă este în afară de îndoială, în vreme ce în folclor tot ceea ce se poate obține e cel mult o *schemă motivică*, de preferință coerentă, dar esențial și iremediabil *ipotetică* ca arhitectură și substanță. „Ceea ce se consideră drept tip, descris fiind ca atare — respectiv, elementele sale fundamentale, criteriile după care un anume basm poate să treacă drept variantă etc. — [...], este o pură chestiune de interpretare, în toată complicata problematică a acesteia" (p. 15).

O altă chestiune de ordin general asupra căreia *Introducerea* insistă e cea a definirii categoriei *basm*. Pentru a caracteriza genul, arată autorul, nu sînt suficiente numai criterii de ordinul textului (unitatea dintre *materie, coerență semantică internă* și *pattern*, respectiv „*nucleu formal*"). Esențială este și *incidența funcționalității*.

Pentru caracterizarea funcționalității, două „momente" ar fi determinante : 1) raportul funcție-formă, deductibil numai în condițiile cuplării, în speță a textului cu prilejul cultural, istoricește concret, al povestitului ; 2) faptul că raportul funcție-formă în basm nu este simplu, linear, ci bidimensional. Bunăoară — notează prof. Karlinger — dacă Freud afirmă, pe bună dreptate, existența unei funcții compensatorii a fanteziei „premorale" în basm (ca și reprezentarea onirică de altfel) el poate explica astfel o realitate funcțională importantă a basmului, dar numai una „unidimensională". Or acesteia trebuie în mod necesar să i se adauge și „dimensiunea" introdusă de *interacțiunea* povestitor-public, respectiv de *situația* (contextuală) a povestitului („Erzählsituation"). Astfel un rol decisiv îl joacă „locul, momentul istoric, ambianța socială în care este povestit basmul ; cine și cui povestește, apoi, în ce scop povestește. Situația contextuală a povestitului este hotărîtoare nu numai pentru haina categorială pe care o povestire poate s-o îmbrace (respectiv, legendă, basm sau snoavă) ci ea explică, înainte de toate, formele mixte existente în cadrul tipurilor principale ale narațiunii populare. [...] Basmul povestit nu se realizează niciodată în afara intenției povestitorului. Mai mult chiar, o multitudine de intenții este posibilă și în egală măsură justificată : din procesul povestirii însuși rezultă — uneori chiar și în cazul identității motivice — fie un basm calm-visător, fie unul vioi și emoționant, fie un basm cu minciuni, o istorie edificatoare, un basm de aventuri sau o snoavă" (p. 20—21). Acest punct de vedere „distribuționist", perfect just în esență, vine fără îndoială să echilibreze tendința, de veche tradiție, a studierii textului folcloric exclusiv *in sine*. Credem însă că o anume nuanțare a situațiilor s-ar impune totuși. Dacă este indiscutabil că labilitatea ambianței sociale a povestitului poate determina net fluctuații stilistice („basm visător, vioi etc."), este improbabil ca ea să poată opera ca *determinant* în mutații specifice ori ca „revelator al speciei". Sub raportul apartenenței funciare la specie, determinantă rămîne în ultimă expresie structura internă categorială — recognoscibilă și la simpla lectură — dincolo de orice posibile întrebuințări incidentale necanonice. O snoavă nu poate deveni basm — oricare ar fi „situația" povestirii — fără a suferi modificări structurale, iar în speciile hibride („Schwankmärchen", de pildă), tocmai *hibridul* lor evidențiază coexistența a două sau mai multe *tipuri de structuri distincte*. Ar fi de aceea de prisos să mai insistăm asupra faptului că nu numai „contextul social" determină alegerea și factura textului de povestit, dar și că specificitatea textelor determină la rîndu-i, probabilistic, „contextele sociale"-tip în care povestirea lor s-ar putea produce.

Deplasînd accentul de la basm ca atare la purtătorul de folclor și la *povestit* în genere, demersul prof. Karlinger merge în consensul unor preocupări mai larg împărtășite și relativ recente (recente desigur prin ceea ce ele au *sistematic* și prin *extensia lor sociologică*). Autorul omagiază de altfel explicit o serie de cercetări străine pe această direcție (Linda Dégh, Lo Nigro etc.), și, *in special*, contribuția cercetării românești (Ovidiu Bîrlea). Acest tip de cercetare, subliniază prof. Karlinger, atît de bine ilustrat mai ales în domeniul cercetărilor romanice, vine să rectifice imaginea tiranică, împămîntenită cu deosebire în spațiul germanic, a „bunicuțe băsmuitoare" (imagine impusă de basmele fraților Grimm și, mai energic încă, de colecția Perrault), el demonstrînd cu date statistice incontestabile că, cel puțin pentru folclorul european

https://biblioteca-digitala.ro

(sau europeoid — America latină etc.), informatorul-tip pentru proză este nu femeia, „bunica", ci bărbatul, şi că — implicit — auditoriul este precumpănitor alcătuit din adulţi etc.

Materia cărţii este ordonată în nouă capitole consacrate pe rînd, în ordine, prozei populare româneşti, italiene, sarde, reto-romane, franceze, provensale, catalane, spaniole şi portugheze. Fiecare din cele nouă expuneri urmăreşte în genere dezvoltarea aceloraşi repere — ceea ce, evident, înlesneşte o viziune „sinoptică", paralelă, a respectivelor tradiţii populare romanice — precum : eventualele interferenţe cult-popular, istoricul culegerilor şi al investigaţiilor folcloristice, *specificul* fiecărei tradiţii naţionale în parte, ilustrat nu cu statistici de tipuri Aarne-Thompson ci concret cu citate comentate, uneori chiar cu texte integrale, reprezentînd practic principalele specii de proză populară cultivate (cele în limbi de largă circulaţie — franceze, italiene, spaniole — numai în original, celelalte atît în original cît şi în traducere germană). Comentariile la texte privesc atît aspecte de ordinul răspîndirii geografico-sociale şi al istoriei (origini, transmitere etc.), cît şi aspecte pur literare (stil, poetică, semnificaţia unor situaţii, personaje caracteristice etc.)

Vom zăbovi ceva mai mult, se înţelege, asupra capitolului consacrat prozei populare româneşti.

Foarte oportun, autorul menţionează şi justifică atît apariţia relativ tîrzie — caracteristică — a limbii literare şi a literaturii române scrise cît şi influenţa considerabilă — de asemenea caracteristică — pe care literatura populară a exercitat-o de totdeauna, şi o exercită şi astăzi, asupra literaturii româneşti culte. Spre a exemplifica cu un monument de literatură veche, autorul citează un fragment din apocrifa *Călătorie a Maicii Domnului* din *Codex Sturzanus*. Comentîndu-l, autorul pune la îndoială, fără adresă explicită dar vizînd de fapt, vădit, pe N. Cartojan (cf. de pildă *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, Bucureşti, 1929, p. 74—75), teza originii clericale a apocrifului, în favoarea ipotezei unei elaborări populare, date fiind naivitatea tratării portretului Mariei, dialogul foarte formalizat — folclorizant —, „stilul oral" şi, în special, „absenţa vibraţiei patetice, de solemnitate cultică" (p. 29). Evident, este greu de decis categoric în această chestiune. Cu toate acestea, în principiu, cele două ipoteze expuse nu se exclud, cel puţin în parte. Mai precis, credem că în ultimă analiză N. Cartojan este cel care are totuşi dreptate, în măsura în care argumentele sale sînt solide (preceptele *Călătoriei* ţin de ideologia bisericii ca instituţie etc.) şi, mai ales, în măsura în care distanţa culturală supozabilă (prin analogie) între mediile clerical-monahale „de rînd" şi mediile folclorice laice ale secolului al XVI-lea (epoca atestării *Călătoriei*) va fi fost foarte redusă. Cu alte cuvinte, ceea ce ar fi fost de neconceput pentru un slujitor al bisericii catolice (sau, în genere, al unei biserici mai rigoriste în materie de canon) era întru totul plauzibil pentru un cleric român ortodox de la 1580.

Urmează o succintă prezentare a cărţilor populare româneşti, autorul sprijinindu-se atît pe sinteza mai veche a lui N. Cartojan cît şi pe cercetările recente întreprinse de prof. I. C. Chiţimia şi prof. D. Simonescu, a căror clasificare o reproduce.

În privinţa culegerilor şi a cercetărilor de folclor se insistă în special — justificat — pe bibliografia accesibilă cititorului de limbă germană (fraţii Schott, Mitte Kremnitz, Schullerus, Weigand etc.). Folcloristica românească este evocată prin contribuţiile lui Ispirescu, Creangă, Călinescu, O. Bîrlea. Acest foarte scurt inventar este completat, judicios, de o bibliografie selectivă dar esenţială, anexată volumului.

Segmentul de „analiză practică" al capitolului este ilustrat cu excerpta dintr-un basm cu animale (*Lupul pircălab* — Ispirescu), un basm cu formule (*Un moş ş-o babă avè un cucoş* din *Antologia* Bîrlea, I, p. 155), două basme fantastice (*Cenuşotcă* — Bîrlea I, p. 571, şi *Ivan Turbincă* — Creangă), o legendă (Bîrlea II, p. 441), o povestire superstiţioasă (Bîrlea, III, p. 246). Se cuvine subliniată selecţia pertinentă a textelor şi preferinţa acordată pieselor culese în condiţii de certă rigoare ştiinţifică. Totuşi unele observaţii s-ar impune. Astfel, în locul lui *Ivan Turbincă*, pe care chiar autorul îl socoteşte de origine est-slavă, specia *basm* ar fi putut fi ilustrată de un

https://biblioteca-digitala.ro

specimen mai reprezentativ (dacă este să ţinem seama şi de faptul că, aşa cum s-a constatat, cca 50% din tipurile de basm româneşti nu sint atestate în catalogul ATh!). La fel, în locul legendei citate, de probabilă provenienţă bulgărească (de altfel legenda hagiografică este la noi *indeobşte* slab reprezentată), ar fi putut fi reprodusă o mostră de legendă mitologică, efectiv ilustrativă (de tipul, spre pildă, *Dumnezeu şi ariciul*, *Dumnezeu şi dracul* ş.a.m.d. *care l-au creat pe om* etc.). Evident, aceste obiecţii rămîn cu totul minore în raport cu valoarea de ansamblu a capitolului, incontestabilă.

Pregnantă este erudiţia, subtilitatea analitică, eleganţa tratării şi în celelalte capitole ale cărţii. Formaţia complexă de romanist — dar totodată şi de folclorist „de teren" — îi îngăduie autorului mai cu seamă o rară *mobilitate intelectuală* pe axele timpului şi spaţiului romanic.

Pentru folclorul românesc, această remarcabilă carte — de lectură cursivă şi atrăgătoare — este deosebit de importantă. Ea se numără printre puţinele sinteze străine care aruncă o privire competentă şi plină de interes asupra culturii noastre populare, prea puţin cunoscută încă peste hotare.

Totodată cartea are meritul de a oferi teme acute de meditat. Avem în vedere în special problema fundamentală pe care cartea prof. Karlinger o ridică *implicit*: în ce măsură se poate vorbi, *concret*, de o anume unitate a culturii populare generată de înrudirea romanică şi care este raportul real dintre contribuţia acestei înrudiri, pe de o parte, şi înrîurirea exercitată de cultura tradiţională a popoarelor învecinate neromanice (mai cu seamă *slave* în cazul nostru, mai cu seamă *germanice* în cazul romanităţii occidentale), precum şi de cultura tradiţională de substrat (tracică, celtică etc.), pe de altă parte?

Viorica Nişcov

Gottscheer Volkslieder. Band I. *Volksballaden.* Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan. Mainz, B. Schott's Söhne, 1969, 440 p. + 3 f.

Una dintre cele mai mici insule de limbă germană se află în jurul localităţii Kočevje (germ. Gottschee), situată în Iugoslavia, undeva între Ljubljana, Triest, Rijeka şi Zagreb. Originară din Tirolul răsăritean şi din Carinthia, populaţia insulei s-a aşezat, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, în mediu slav. Ea şi-a îmbogăţit mereu zestrea folclorică iniţială — în parte, prin contactul cu slavii de sud —, constituind o problemă deosebit de interesantă pentru cercetătorii culturii populare de limbă germană. Aceştia i-au acordat atenţie începînd de prin 1823, cînd au fost tipărite primele materiale culese de Josef Herr von Rudesch. Cunoaşterea folclorului acestei populaţii face progrese deosebite la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul celui de al XX-lea, prin Adolf Hauffen şi Hans Tschinkel.

Prin 1912—1913, Hans Tschinkel pregătise pentru tipar o culegere impresionantă de cîntece populare din Gottschee, a cărei publicare a fost însă împiedicată de întîiul război mondial. Mai apoi, în 1928, materialul a fost achiziţionat de John Meier, pentru Arhiva cîntecului popular german din Freiburg; unul dintre colaboratorii cei mai apropiaţi ai acestuia, Erich Seemann, renumit cercetător al baladelor populare europene, a efectuat unele lucrări pregătitoare pentru editarea materialului şi a dat cîteva studii deosebit de interesante, dintre care menţionăm aici: *Die „Zekulo" - Ballade und die Ballade von der „Brautwerbung". Eine Studie zu zwei Gottscheer Lieder*, în „Jahrbuch für Volksliedforschung", 7 (1941), p. 40—70; *Entführung unterm Tanze. Eine unveröffentlichte Gottscheer Ballade*, în „Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", 6 (1957), p. 175—184; *„Die Zehnte Tochter". Eine Studie zu einer Gottscheer Ballade*, în *Huma-*

https://biblioteca-digitala.ro

niora. Honoring Archer Taylor on his 70th birthday, New York, 1960, p. 102—114; și *Die Gotscheer „Kate" -Ballade. Eine Beitrag zu den Liedern von der Meererin*, în „Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde", 12 (1961), p. 63—79. Dar nici Seeman n-a reușit să editeze volumul.

În ultimii ani, materialul a constituit obiectul de studiu a trei cercetători foarte talentați: Rolf Wilh. Brednich, Wolfgang Suppan (amîndoi din Freiburg — R. F. a Germaniei) și Zmaga Kumer (din Ljubljana — R. S. F. Iugoslavia). Aceștia și-au propus să dea o ediție completă [Gesamtausgabe] a materialului de folclor poetic din Gottschee, adică nu numai a manuscrisului aflător la Freiburg, ci și a culegerilor publicate răzleț.

Astfel concepută, lucrarea va cuprinde patru volume: întiiul e consacrat *baladelor populare*, al doilea — *cîntecului religios și ritual*, al treilea — *celorlalte categorii de cîntece*, pe cînd volumul al IV-lea va conține *comentariile asupra materialelor din volumele I—III*, *indicele de motive*, *dicționarul expresiilor dialectale mai frecvente* ș.a.

Ni se pare cu totul remarcabilă strădania editorilor de a nu se mulțumi cu publicarea manuscrisului Tschinkel, ci de a aduna, pe cît posibil, toate culegerile de cîntece populare din Gottschee și de a realiza astfel o adevărată *Gesamtausgabe*, ceea ce în folclor e un lucru foarte puțin obișnuit. Remarcăm de asemenea că unul dintre editori, Rolf Wilh. Brednich, a efectuat, în 1965, culegeri personale în Gottschee.

Volumul I, redactat de Rolf Wilh. Brednich și Wolfgang Suppan, se deschide cu o prefață sobră și foarte interesantă, în care ni se oferă date importante referitoare la insula de limbă germană Gottschee, la culegerile de poezii populare din teritoriul respectiv, la particularitățile dialectale ale materialului, ca și la problemele pe care le ridică editarea acestuia. În afara textelor, volumul I mai cuprinde o bibliografie a literaturii populare din Gottschee (aproape 60 de titluri) și o hartă.

Cele 125 de balade din volum (uneori în variante foarte numeroase, cum e cazul textului 57, *Die Meererin*, care e reprodus de 32 de ori) sînt publicate în următoarea ordine: *balade referitoare la ființe supranaturale* (nr. 1—15), *balade despre animale* (16—20), *crimă și ispășire* (21—24), *fapte violente* (25—35), *balade de iubire* (36—89), *balade-snoave* (90—93), *întîmplări familiale* (94—115), *cîntece pe tema morții* (116—122), *teme religioase* (123—125).

Ficărui text i se dă mai întîi un rezumat; urmează apoi variantele în dialect — cu excepția textelor publicate anterior în traducere —, iar în subsol se dă traducerea în limba literară germană, ceea ce face ca materialul să devină mai ușor accesibil. De cîte ori le-a fost posibil, editorii au publicat și melodiile diferitelor balade.

Față de baladele din folclorul german propriu-zis, cele din Gottschee prezintă cîteva diferențieri tematice. Așa e, de pildă, existența baladelor despre animale, care lipsesc din alte zone, sau numărul foarte redus de balade-snoave, care sînt destul de frecvente în alte regiuni.

Pentru cercetarea comparativă a baladelor românești, volumul are o importanță cu atît mai mare cu cît în el găsim unele teme comune cu ale noastre. Așa sînt: 32. *Schwester Giftmischerin* [Sora otrăvitoare]: un tînăr refuză să ia în căsătorie pe Maria, deoarece aceasta avea doi frați; de dragul lui, Maria îi otrăvește pe amîndoi, după care însă tînărul o refuză din nou, de teamă să nu procedeze și cu el la fel; 100. *Die wiedergefundene Schwester* [Sora regăsită]: Marco Craljević se căsătorește cu o fată din Turcia; la cununia lor se petrec lucruri ciudate, motiv pentru care Marco Craljević își întreabă mireasa de unde e; află că în copilărie fata a fost răpită de un turc și că mama ei se numea Ursula, ceea ce îl convinge că și-a luat de soție pe propria soră; 103. *Heimkehr des Ehemannes* [Moșneagul]: un bărbat e dus în armată și interzice soției să se căsătorească timp de 7 ani. Cînd, după 7 ani, se întoarce acasă, el află

https://biblioteca-digitala.ro

că în sat are loc nunta soției lui. Își schimbă hainele cu un cerșetor, intră la nuntă și cere de băut ; își lasă inelul în pahar, mireasa îl recunoaște și se duce cu el.

Remarcăm de asemenea cîteva motive poetice prezente și în baladele noastre, cum e acela al arborilor înbrățișați, pe care-l găsim în mai multe piese : 68. *Graf Friedrich*, 69. *Die Todesbraut*, 73. *Der Scheintod*, ori motivul fetei amăgite cu averea care nu există: 41. *Der betrügerische Freier* ș.a.

Toate acestea ne fac să apreciem volumul prezentat ca deosebit de interesant nu numai pentru folcloristica germană, dar și pentru cea balcanică în general și să așteptăm cu viu interes apariția volumelor următoare.

Ion Taloș

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (Sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 15 nr. 3, p. 179—260, București, 1970

I. P. „Informația" — c. 1252

43.407

Lei 20. —